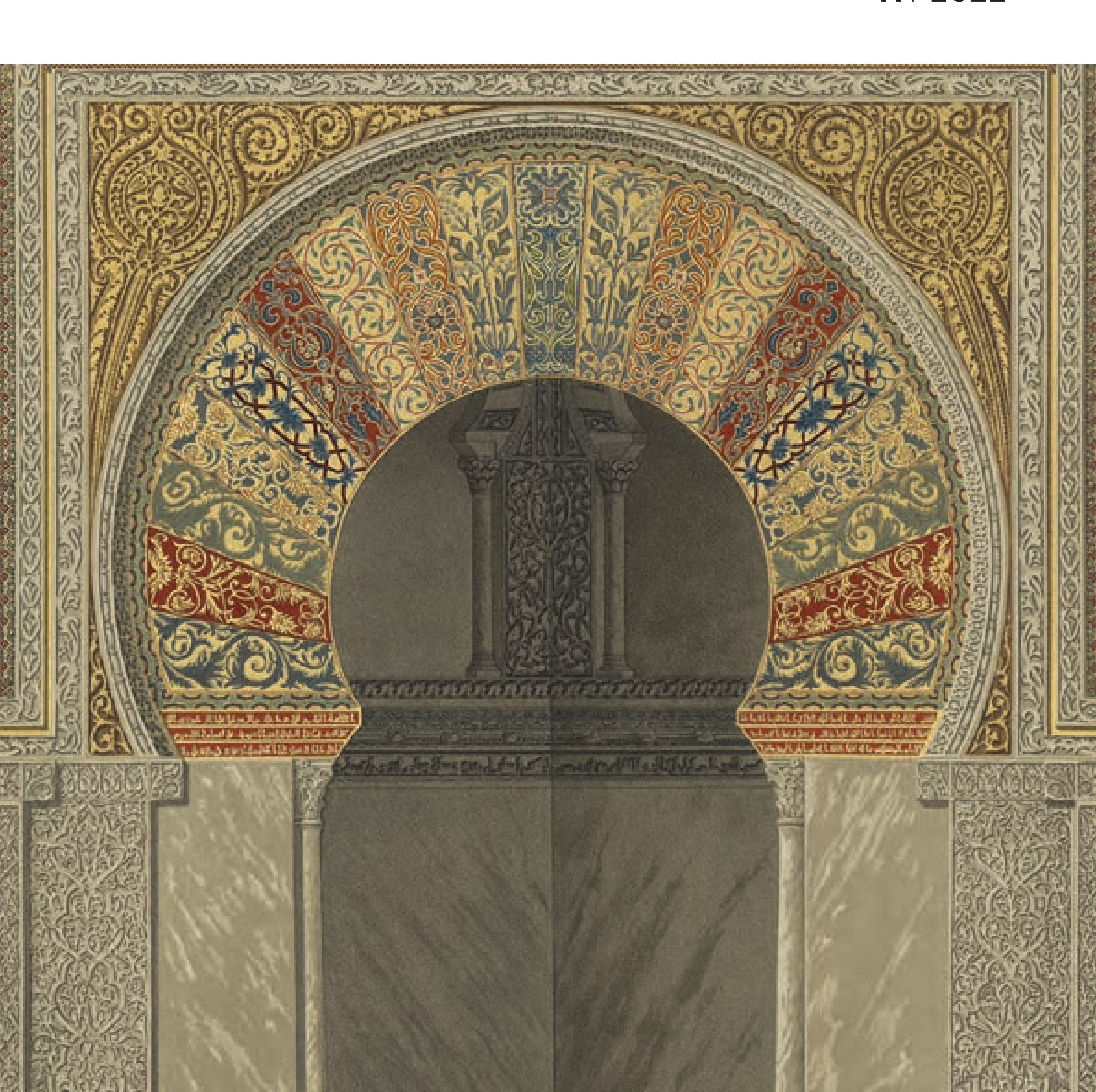
BOLETÍN DEL **MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL**

41 / 2022



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

41 / 2022



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: https://cpage.mpr.gob.es

Edición 2022



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

NIPO: 822-19-039-9
ISSN: 2341-3409

ÍNDICE

Artículos

Artículos

La exposición temporal «Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta» en el Museo Arqueológico Nacional y la arqueología púnica en los años sesenta del siglo XX[1]

The temporary exhibition on the Sáinz de la Cuesta Collection of Ibizan Antiquities at the Museo Arqueológico Nacional of Spain and Punic Archaeology of the 1960s

Jorge del Reguero González* (jorge.delreguero@gmail.com)
Universitat de Barcelona (UB). España

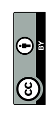
Resumen: El 24 de junio de 1967 se inauguró en el Museo Arqueológico Nacional una exposición sobre la «Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta». La muestra se organizó en un momento clave para la arqueología fenicio-púnica en España, pues la disciplina se encontraba en pleno auge tras diversos hallazgos arqueológicos sucedidos en el sureste de la península ibérica. En las próximas páginas se pretende analizar el discurso expositivo de dicha exposición con el propósito de conocer cómo se plasmó, en los años sesenta del siglo xx, la presencia púnica en Ibiza a través de su materialidad. Dentro de la exposición tuvo un protagonismo especial un conjunto de terracotas procedentes de los yacimientos de Puig des Molins, Illa Plana, Puig d'en Valls, Talamanca y Es Culleram, muchas de estas piezas conocidas desde principios del siglo xx por los trabajos de la Sociedad Arqueológica Ebusitana. La exposición marcó un punto de inflexión en el estudio de las terracotas púnicas de Ibiza, imprescindibles para conocer el impacto púnico en las denominadas Islas Pitiusas.

Palabras clave: Historiografía. Museología. Cultura material púnica. Terracotas. Puig des Molins. Es Culleram.

Abstract: On June 24, 1967, an exhibition on the Sáinz de la Cuesta Collection of Ibizan Antiquities at the Museo Arqueológico Nacional of Spain was inaugurated. The exhibition was organized at a key moment for Phoenician and Punic archaeology in Spain, as the discipline was in full swing after various archaeological finds that occurred in the Southeast of the Iberian Peninsula. The exhibition marked a turning point in studying the Punic terracotta of Ibiza, essential for our understanding of the Punic impact on the Pitiusas Islands. Many of these pieces were discovered by the *Sociedad Arqueológica*

* ORCID: 0000-0002-6033-7487

[1] Nos gustaría agradecer la labor del Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Archivo MAN), junto a la del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera (MAEF), por las facilidades prestadas para la realización del trabajo que presentamos en estas páginas.



Recibido: 10-01-2021 | Aceptado: 25-12-2021

Ebusitana at the beginning of the 20th century. We will analyze the exhibition's discourse to know how the Punic presence in Ibiza was embodied through its materiality in the 1960s. Within it, a set of terracotta figurines from Puig des Molins, Illa Plana, Puig d'en Valls, Talamanca and Es Culleram had a particular role.

Keywords: Historiography. Museology. Punic material culture. Terracotta figurines. Puig des Molins. Es Culleram.

A modo de introducción

En el año 1964, Dña. Socorro Fuertes Fernández-Maqueira donó al Estado la colección de antigüedades ibicencas que su marido, D. Rafael Sáinz de la Cuesta, había reunido a lo largo de tres décadas (BOE n.º 5, 6 de enero de 1969; Cirer, y Fernández, 2019). El afán coleccionista de este agente de bolsa madrileño había comenzado a partir de los años treinta tras establecer su residencia de verano en el municipio ibicenco de Santa Eulalia del Río. Aunque no podemos precisar con seguridad en qué circunstancias comenzaría a reunir los materiales arqueológicos que terminaron conformando su colección, sabemos que la mayoría de piezas fueron adquiridas mediante compra –a través de intermediarios o de particulares– fruto de antiguas excavaciones y hallazgos casuales (Valero, 2012; Cirer, y Fernández, 2019; Torres, 2019; Archivo MAN, exp. 1966/13). En este sentido, el grueso de la colección Sáinz de la Cuesta se formó con las antiguas colecciones de Arturo Pérez-Cabrero y Juan Román y Calvet, importantes figuras de la arqueología ibicenca de principios del siglo xx, adquiriendo esta última hacia 1945. La colección de antigüedades de Sáinz de la Cuesta representa un perfecto compendio de arqueología púnica de Ibiza (Costa, y Fernández, 1995: 45).

En lo que a la donación de la colección de antigüedades respecta, entre las cláusulas que la familia acordó para llevar adelante la misma, fue tener una representación en la Junta de Patronato y que la colección se exhibiera permanentemente en una sala adecuada del Museo de Ibiza, espacio que debería llevar el nombre de *Sáinz de la Cuesta* (Archivo MAN, exp. 1966/13_128). La institución que se encargó de gestionar la donación fue la Dirección General de Bellas Artes, acordándose a su vez exhibir las antigüedades en una muestra temporal en el Museo Arqueológico Nacional (en adelante, MAN)[2].

La exposición de los materiales arqueológicos reunidos por Sáinz de la Cuesta implicó un trabajo previo de restauración, tarea que fue encomendada al Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología de España, junto con su inventario y clasificación (fig. 1), pues gran parte de los materiales estaban sin clasificar. Dicha labor se delegó en Augusto Fernández de Avilés y Álvarez-Ossorio (Blánquez *et al.*, 2006; Mederos, 2018), jefe de la Sección de Edad Antigua del MAN, además del diseño de una exposición y dos catálogos, uno breve a modo de folleto (Fernández de Avilés, 1967) y otro con todo lujo de detalles (Archivo MAN, exp. 1966/13_1). En lo que respecta a la catalogación de la colección de terracotas púnicas, Fernández de Avilés utilizó –entre otros– los trabajos de Román y Calvet (1906) y Román Ferrer (1913) para identificar la procedencia de las piezas. Así, hoy sabemos que la colección Sáinz de la Cuesta estaba compuesta por terracotas procedentes de Illa Plana, Puig des Molins, Talamanca, Puig d'en Valls y Es Culleram, junto con otros materiales recogidos en Can Partit, Portus Magnus y Can Fita (Archivo MAN, exp. 1966/13_147).

---

2 Ello se puede deber no solo al hecho de que la colección se encontraba físicamente en Madrid sino que, además, en aquellos momentos seguían las obras de ampliación del Museo de Ibiza (BOE, n.º 201, 21 de agosto de 1964: 11046 y BOE, n.º 290, 3 de diciembre de 1964).

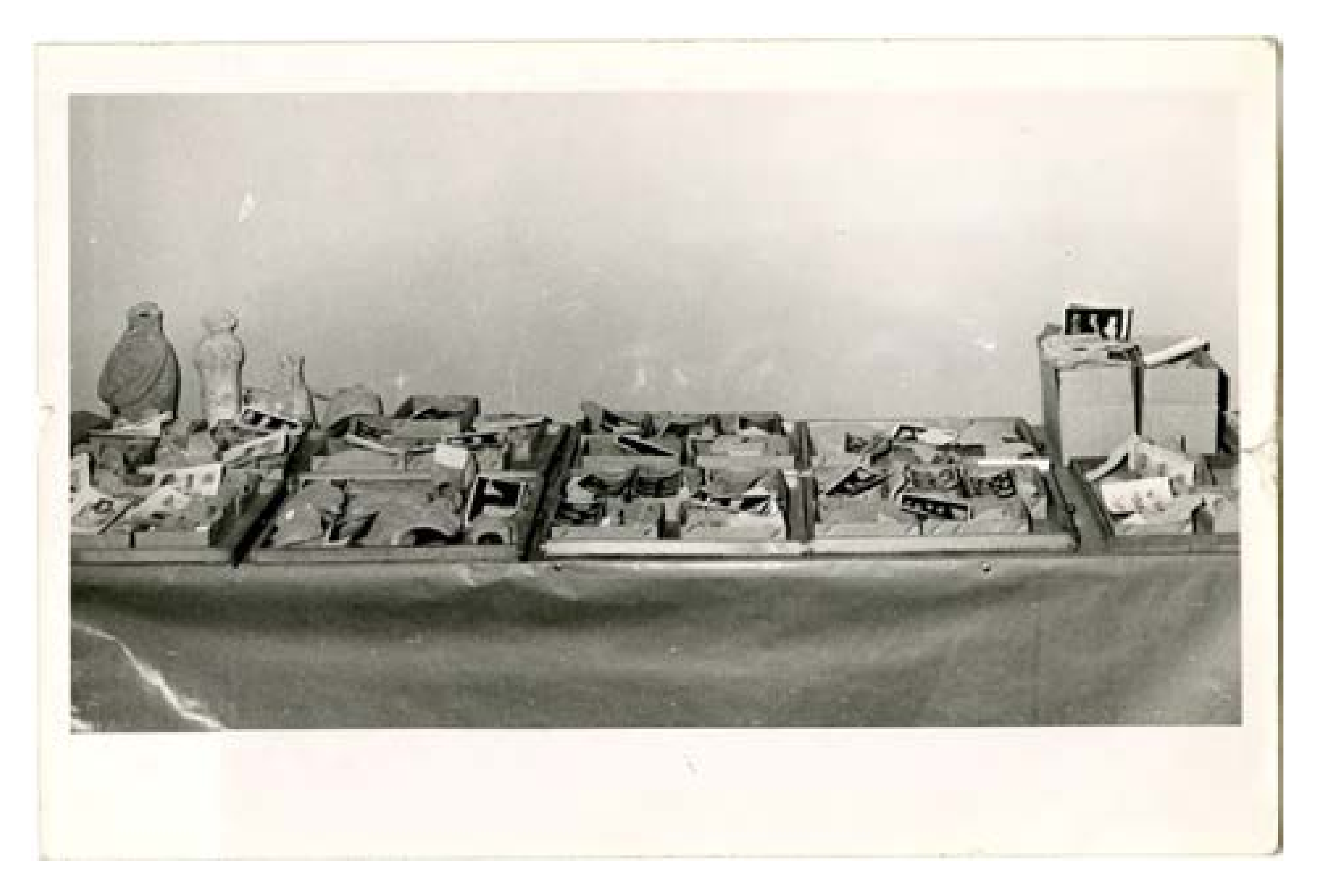


Fig. 1. Inventario y clasificación de la colección Sáinz de la Cuesta en el MAN (enero-febrero 1965). © Archivo MAN, exp. 1966/13_180.

Finalmente, tras tres años de labores de restauración, la exposición sobre la colección de antigüedades de Sáinz de la Cuesta se abrió al público el 24 de junio de 1967 (fig. 2). La muestra, instalada en la Sala Central de la Biblioteca del MAN, se convirtió en «el único acto que, por las circunstancias que venía atravesando el Museo, ha podido dedicarse a la conmemoración del primer centenario de la fundación del mismo» (Fernández de Avilés, 1968: 9-10). En efecto, la inauguración de la exposición coincidió con el centenario de la creación del MAN por Real Decreto de 20 de marzo de 1867, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 21 de marzo de ese mismo año (Ayarzagüena, y Salas, 2017: 27; Marcos, 2017: 1680-1681; Papí, 2018: 510). Por su parte, las citadas circunstancias que venía atravesando la institución, a las cuales se hace referencia en la Memoria de las actividades del MAN durante 1967, hacen alusión a las reformas arquitectónicas y museográficas que habían comenzado bajo la dirección de Joaquín M.ª de Navascués al frente de la institución (1952-1966) y que continuaron durante la efímera etapa de Augusto Fernández de Avilés como «director accidental» (1967). De hecho, tales obras de remodelación, que afectaban tanto a las áreas internas como públicas del Museo, se culminarían bajo la gestión de Martín Almagro Basch, designado director el 26 de julio de 1968 (BOE, n.º 213, 4 de septiembre de 1968). Sería durante esta etapa en la que Almagro Basch permaneció en el cargo, hasta su jubilación en 1981, cuando se desarrollase una profunda modernización del MAN (Salve *et al.*, 2014: 72-73; Marcos, 2017: 1700), lo que favoreció la creación no solo de nuevas instalaciones técnicas, sino también una completa renovación museográfica.



EL DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

SE COMPLACE EN INVITAR A V. A LA EXPOSICIÓN DE LA COLECCIÓN DE OBJETOS PÚNICOS DONADA AL ESTADO PARA SER EXHIBIDA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE IBIZA, POR D.ª SOCORRO FUERTES, VIUDA DE SÁINZ, EN RECUERDO DE SU ESPOSO

DON RAFAEL SAINZ DE LA CUESTA

SALÓN DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.
SERRANO, 13.
24 DE JUNIO DE 1967, A LAS 13 HORAS.

Museo Arqueológico Nacional
Archivo

Fig. 2. Invitación a la inauguración de la exposición sobre la colección de antigüedades de Sáinz de la Cuesta, 24 de junio de 1967. © Archivo MAN, exp. 1966/13_105r.

El fenómeno de las colonizaciones y la expansión cartaginesa en la investigación arqueológica española hasta los años sesenta del siglo XX

La exhibición de la colección Sáinz de la Cuesta en el MAN resultó ser una de las primeras muestras en España en resaltar la importancia de la presencia púnica en Occidente, remarcando el impacto que causó la expansión cartaginesa en las sociedades autóctonas. De igual modo, la exposición también intentó abordar la colonización griega, un tema que, a diferencia del primero, sí había sido tratado con vehemencia con anterioridad a los años sesenta, pues dicha diáspora había sido concebida durante el primer franquismo (1939-1959) como un hecho básico en la civilización y el desarrollo de los pueblos peninsulares (Gracia, 2017: 71). De un modo u otro, Fernández de Avilés, en calidad de comisario de la exposición, así como autor y editor del catálogo de la muestra, se basó en numerosas publicaciones para crear un discurso expositivo que hiciera hincapié en las últimas investigaciones sobre las colonias griegas (Maluquer de Motes, 1965 y 1966) y su registro ceramológico (Trías, 1967), en el factor púnico de las comunidades indígenas protohistóricas de la península ibérica (García y Bellido, 1942b y 1967), así como en los últimos avances publicados sobre el tema principal de la exposición: Ibiza púnica (Almagro, 1967).

Si realizamos un breve recorrido sobre la trayectoria de los estudios en torno al fenómeno de las colonizaciones y la expansión cartaginesa hasta los años sesenta del siglo XX, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX se suceden distintos trabajos que configuran los primeros pasos de la arqueología fenicio-púnica en España, siendo esencial el descubrimiento del sarcófago antropoide masculino hallado en Punta de la Vaca (Cádiz) en 1887 (Sánchez, 2013). Al poco tiempo de este hallazgo excepcional, se desarrollarían las primeras excavaciones del ingeniero belga Luis Siret en la necrópolis de Villaricos (Almería), en enero de 1890 (Siret, 1908). Tras ello se sucederían las investigaciones de George E. Bonsor en las necrópolis de la Cruz del Negro y El Acebuchal (Carmona, Sevilla) o Bencarrón (Mairena del Alcor, Sevilla), o los trabajos de Pelayo Quintero (1917 y 1918) en Cádiz.

En lo que respecta a Ibiza, los tempranos hallazgos casuales sucedidos a finales del siglo xix alertaron sobre el potencial arqueológico de la isla[3]. Este hecho fue una de las razones que motivaron que un grupo de aficionados, impulsados por Pérez-Cabrero (Fernández, 2018), constituyesen en 1903 la Sociedad Arqueológica Ebusitana[4] (en adelante, SAE) con el objetivo no solo de «explorar las riquezas arqueológicas», sino también de «fundar un Museo con los hallazgos [Museo de Ibiza]» (Pérez-Cabrero, 1911: 7-9). Así, se constituyó esta asociación a semejanza de otros ejemplos como la Societat Arqueològica Lul·liana, presidida por Jaume Lluís Garau, o la Sociedad Arqueológica Teolis del Bajo Aragón, presidida por Santiago Vidiella.

Desde un principio, los intereses se centraron en la necrópolis del Puig des Molins (Román y Calvet, 1906; Pérez-Cabrero, 1911: 8), desarrollándose excavaciones en 1903 por parte de Pérez-Cabrero, Jaime Riera y Sebastián Roig. Al tratarse de un yacimiento de suma importancia, la finca donde se situaba la necrópolis, Can Francesquet, también conocida como Can Partit, fue adquirida en 1905 por Juan Román y Calvet, con la preceptiva cláusula de compra-venta: «[…] disponer a favor de la Sociedad Arqueológica Ebusitana o de la persona o entidad que convenga según las circunstancias, de los hallazgos de objetos de valor arqueológico que puedan obtenerse mediante las excavaciones que se realicen en dicha finca» (Pérez-Cabrero, 1911: 10-11).

A partir de entonces, la SAE exploró e intervino en más de una decena de yacimientos. Si entre 1903 y 1904 los esfuerzos se centraron en la necrópolis del Puig des Molins, donde se documentaron «muchas figuritas de barro cocido, que representan divinidades de los fenicios y cartagineses, máscaras y retratos del difunto» (Pérez-Cabrero, 1909: 100-101), en 1906 se excavaron la necrópolis de Puig d'en Valls y la necrópolis de Ses Torres (Talamanca), esta última próxima a la finca Can Espatleta. Asimismo, los santuarios de Illa Plana y Es Culleram serían objeto de excavación a partir de 1907. En este último caso, su descubrimiento se hizo efectivo el 17 de julio de 1907 (Román, 1913: 69), con un equipo compuesto por Román y Calvet, Pérez-Cabrero, el director del Museo de Ibiza, Carlos Román Ferrer, el conservador de dicho Museo, Pedro Marí, además de Antonio Vives y Escudero, miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 1901 (Mora, 2009), conservador del MAN desde 1904 (Díaz-Andreu, 2004: LI) y catedrático de Epigrafía y Numismática de la Universidad Central de Madrid desde 1912. Según los datos que nos aporta Román Ferrer (1913: 72), en Es Culleram se recopilaron más de un millar y medio de terracotas fruto de tales exploraciones. Los trabajos arqueológicos que se desarrollaron en el citado yacimiento en fechas posteriores, no hicieron más que engrosar las colecciones particulares de los excavadores, con nuevas intervenciones por parte de Vives y Escudero, en 1909, y de Pérez-Cabrero en 1916[5].

Esta primera etapa de actuaciones arqueológicas en Ibiza estuvo marcada por un conflicto de competencias sobre el permiso de excavación en la necrópolis del Puig des Molins entre Román Ferrer y Vives y Escudero, hecho que provocó la paralización de las excavaciones en la necrópolis entre 1914 y 1918 (Fernández, 1992: 21-22; Mezquida *et al.*, 2018: 225-226). En efecto, tras el fallecimiento de Román y Calvet, Pérez-Cabrero intentó retomar las excavaciones en Puig des Molins pero, por intereses económicos, el dueño de la finca cedió los terrenos a Vives y Escudero, excavando entre

---

[3] Valga como ejemplo el hallazgo de un pebetero en la finca C'as Curoné, de la Marina de las Monjas, en 1896 (Pérez-Cabrero, 1909: 104; Román, 1913: 128).

[4] En el momento de su creación, la SAE contó con 35 socios, entre los cuales encontramos a figuras como Cipriano Garijo, Juan Román y Calvet, Antonio Vives y Escudero, José Fernández Orbeta, Jaime Riera Ferrer o Sebastián Roig Ramis, entre otros. Como bien nos indica Pérez-Cabrero (1911: 9), la pertenencia obligaba a los socios a cubrir gastos: cinco pesetas de cuota de entrada y dos pesetas mensuales para cubrir los gastos de pago de jornales de los obreros.

[5] A partir de entonces, Es Culleram perdió interés científico, dado que la cueva no se vuelve a mencionar hasta 1946, cuando José M.ª Mañá de Angulo publica un trabajo tipológico sobre las figuras acampanadas (Mañá de Angulo, 1946).

1910 y 1914 más de cuatrocientos hipogeos de la necrópolis ebusitana, lo que le permitió reunir un cuantioso lote de materiales arqueológicos para su colección particular. Por ello, la SAE y la Fundación Protectora del Museo emprendieron las gestiones necesarias para que el Estado expropiara los terrenos donde se ubicaba el yacimiento con el objetivo de «evitar excavaciones particulares», haciendo una alusión muy clara a Vives y Escudero (Pérez-Cabrero, 1911: 50-52). Como bien señala Mederos (2014: 428), el pleito terminó con una Real Orden de 23 de mayo de 1914, provocando la paralización de las excavaciones mientras se mantuviesen abiertos los trámites administrativos. Este proceso se resolvió el 13 de diciembre de 1919, con una indemnización del Estado a Vives y Escudero por un Real Decreto de 4 de julio de 1921 (Fernández, 2011: 96), estableciéndose que los hallazgos materializados a partir de entonces, por ser de interés público, debían ser propiedad del Estado (Mauro, y Salas, 2020: 38). En cualquier caso, se trató de una etapa fatídica para la arqueología ibicenca, donde los excavadores «[…] se peleaban unos con otros por la posesión de los objetos», convirtiendo «el primer yacimiento púnico de España, el Puig des Molins, en el campo de sus batallas […] personales» (Almagro, 1980: 46).

Para el tema que nos ocupa, nos interesa resaltar que, si bien en 1907 se creó el Museo de Ibiza mediante la donación al Estado de la colección formada por la SAE (Fernández *et al.*, 2018), Román y Calvet se quedó con un gran número de terracotas para su colección privada (Almagro, 1980: 45). Aunque con posterioridad intentó materializar la donación de su colección al Museo de Ibiza mediante la creación de la Fundación Protectora del Museo, su fallecimiento provocó un pleito entre la Junta de Patronato y los herederos de Román y Calvet que determinó que solo una parte de su colección llegase al Museo (Fernández *et al.*, 2018). Ello explica que la colección Sáinz de la Cuesta tuviese materiales de la colección de Román y Calvet.

En cuanto al resto de colecciones particulares pertenecientes a los excavadores oficiales, «les fue comprando el Estado español unas tras otras […] para integrarlas en los Museos Arqueológicos de la Nación» (Almagro, 1980: 47). Entre ellas, cabe destacar la colección Vives y Escudero, que pasó a formar parte de los fondos del MAN (Manso, 1993). El depósito data del 4 de abril de 1916, aunque este no se formalizó hasta 1923 (Mauro, 2021: 325). Aunque las antigüedades ebusitanas de Vives y Escudero estaban expuestas en el MAN, su adquisición por parte de la Institución se produjo, entre 1927 y 1929, mediante una compra dividida en cuatro lotes para poder hacer frente a la suma total (Mauro, y Salas, 2020: 39).

Tras la guerra civil española, la historiografía ha destacado las aportaciones de Pere Bosch Gimpera (1945; 1952) y, sobre todo, Antonio García y Bellido (1942a y 1942b) como los primeros acercamientos rigurosos a la problemática histórica que planteaba la arqueología fenicio-púnica. En el primer caso, los trabajos de Bosch Gimpera sobresalieron por no dar plena validez a las fuentes literarias, al defender que la colonización fenicia no habría tenido lugar en fechas más antiguas al siglo IX a. C. (Bosch, 1928). Por el contexto de la época, se trató de un pensamiento de gran relevancia al entrar en confrontación con los textos clásicos, donde la fundación de Gadir se fijaba hacia el 1100 a. C. Por su parte, García y Bellido destacó como gran conocedor del impacto colonial en las llamadas culturas indígenas (Bendala, 2005), a raíz de la publicación de su libro sobre *Fenicios y cartagineses en Occidente* (García y Bellido, 1942a). Aunque uno de los problemas que traía consigo la citada monografía era el valor histórico irrefutable que concedía a los testimonios escritos, el libro se convirtió en una importante fuente de información al recopilar los hallazgos fenicios y púnicos acontecidos en la península ibérica y en la isla de Ibiza. Por lo tanto, los trabajos de García y Bellido y Bosch Gimpera tuvieron una enorme trascendencia en la investigación española durante las décadas posteriores.

Aparte de los autores mencionados, la historia de la arqueología ha dejado en un segundo plano los estudios pioneros de Miriam Astruc (Díaz-Andreu, e. p.; Reguero, e. p.), importante arqueóloga

francesa sin cuya labor no se entendería el desarrollo de la arqueología púnica en España[6]. Durante los años cincuenta, Astruc realizó importantes contribuciones desde la Casa de Velázquez al estudiar los fondos púnicos de diferentes museos y llevar a cabo varias actuaciones arqueológicas en Ibiza junto con el director del Museo Arqueológico de Ibiza, José M.ª Mañá de Angulo. Asimismo, publicó notables trabajos sobre la cultura material púnica referentes a la necrópolis de Villaricos (Astruc, 1951) o sobre los contextos ebusitanos (Astruc, 1954, 1956, 1957a y 1957b).

Si nos adentramos en los años sesenta, se produjo un importante salto no solo cuantitativo sino también cualitativo en lo que a la producción científica sobre el fenómeno de las colonizaciones se refiere. En estos momentos aparecieron los primeros estudios sobre la localización de la colonia griega de Rhode (Maluquer de Motes, 1963b, 1965 y 1966) o los primeros trabajos para localizar el área urbana de la Sexi fenicia de las fuentes clásicas, en Almuñécar (Pellicer, 1963). En el primer caso, hasta mediados de la centuria tan solo se tenía constancia de la antigua colonia griega a través de las fuentes grecolatinas y las acuñaciones en plata, la dracma de Rhode. En el segundo caso, el hallazgo de la necrópolis Laurita del Cerro de San Cristóbal tuvo una enorme significación científica al retrotraer la presencia fenicia en la península ibérica mediante datos arqueológicos, suscitando nuevos debates sobre el origen del ritual de cremación que, de hecho, se han mantenido hasta nuestros días (Pellicer, 2008). Todo ello provocó un interés por la colonización fenicia en Occidente, llevando al Instituto Arqueológico Alemán (DAI) de Madrid a acometer una serie de excavaciones de diversos yacimientos ubicados en las desembocaduras de los ríos Vélez y Algarrobo (Schubart *et al.*, 1966; Pellicer *et al.*, 1966). A todo ello habría que sumar las excavaciones que la Fundación William L. Bryant inició, en 1965, en la ciudad púnico-romana de *Carteia* (Woods *et al.*, 1967), trabajos estimulados por el eterno debate de la localización de la mítica ciudad de Tartessos (Jiménez, 2011).

Evidentemente, los estudios sobre Tarteso se vieron fortalecidos tras el descubrimiento del tesoro de El Carambolo (Camas, Sevilla), el 30 de septiembre de 1958 (Carriazo, 1973). Este hito supuso el inicio de la investigación de la cultura tartésica mediante unos materiales estrictamente arqueológicos (González, y Reguero, 2018: 20), caso de la denominada cerámica «tipo Carambolo», sucediéndose nuevos trabajos de campo como las excavaciones en la necrópolis de La Joya, en Huelva (Orta, y Garrido, 1963). Todo ello favoreció la generalización de los modelos autoctonistas (Álvarez, 2010; Escacena, 2010) para la interpretación y la definición de Tarteso y su relación con los fenicios. De igual modo, los restos materiales y los enfoques teóricos surgidos propiciaron nuevas lecturas de hallazgos esporádicos aparecidos tiempo atrás, caso del casco griego descubierto a finales de los años treinta en el río Guadalete (Esteve, 1939; Pemán, 1940) o el Bronce Carriazo (Maluquer de Motes, 1957).

En definitiva, los años sesenta supusieron una eclosión de los estudios fenicios y púnicos, que, durante los años de posguerra, habían quedado relegados a un segundo plano dado el carácter semita que traían consigo dichas investigaciones (Prados, 2011: 331). Los nuevos hallazgos y el creciente interés por la influencia de los pueblos mediterráneos en la Iberia prerromana desembocó en nuevos debates en el marco del pensamiento histórico-cultural de la época: «el Occidente de Europa se incorpora a la civilización gracias al estímulo colonial fenicio y griego, de ahí que todos los aspectos relativos a esa acción colonial adquieran un extraordinario interés histórico» (Maluquer de Motes, 1963a: 57). Así, a la importancia que se le había otorgado a la colonización griega en el marco de la investigación histórico-arqueológica durante el primer franquismo, se sumó el interés

6 Este hecho ejemplifica la necesidad de visibilizar el papel de la mujer en la historia de la arqueología española a través del surgimiento de nuevos proyectos de investigación, caso del proyecto «ArqueólogAs. Recuperando la memoria: recorridos femeninos en la Historia de la Arqueología española (siglos XIX y XX)» (PID2019-110748GB-I00), del cual forma parte quien suscribe estas líneas.

por la colonización fenicia y la presencia púnica en el Mediterráneo occidental, resultando ser un tema muy sugestivo en el momento de la exposición de la colección Sáinz de la Cuesta en el MAN.

Discurso expositivo de la muestra sobre la «Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta»

Centrando ahora nuestra atención en la exposición sobre la «Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta», la muestra se configuró –de manera aproximada– con dos centenares de piezas, sumando a aquellas de la colección particular propiamente dicha algunos materiales procedentes del MAN, en este último caso para contextualizar los hallazgos ibicencos en un marco cultural concreto. La museografía se materializó con ocho vitrinas, dos pedestales y cuatro mapas explicativos, mientras que el discurso expositivo se organizó en torno a cuatro espacios temáticos con un hilo conductor cronológico materializado a través de las piezas que aludían a la colonización griega y la expansión cartaginesa en Occidente, así como a las colonias y factorías establecidas en la península ibérica y en las Islas Pitiusas[7].

¿De qué manera se estructuró la exposición? Comenzando por la vitrina 1-a, esta estuvo representada –en su inmensa mayoría– por terracotas procedentes de Illa Plana: dos figuras masculinas ovoides (Román, 1913: láms. XXI-XXII), una figura masculina acampanada (Almagro, 1980: lám. X.4) y tres figuras femeninas acostadas sobre un lecho, de las cuales hemos podido identificar una (Román, 1913: lám. XXVIII.2). Casi con total seguridad podemos decir que las terracotas mencionadas se hallaron, a principios del siglo xx, en Illa Plana. En efecto, entre 1907 y 1908 se desarrollaron las exploraciones y excavaciones arqueológicas en el citado yacimiento (Pérez-Cabrero, 1911: 105; Román, 1913: 45-68), trabajos en los que la falta de una metodología adecuada impide saber hoy el contexto de las piezas. El propio Román Ferrer (1913: 47) señalaba que «para tener en su favor mayores probabilidades de éxito, prefirieron trazar varias profundas acequias o zanjas que atravesaban toda la isla, a abrir en distintos lugares de la misma hoyos que sin un indicio previo, tan sólo por rarísima fortuna hubieran coincidido con los deseados restos arqueológicos». Así, a los tres días de haber comenzado a trazar las zanjas, se toparon con un orificio en la roca donde encontraron algunos fragmentos de huevos de avestruz y varias terracotas con una tipología desconocida en Ibiza por aquel entonces (Román, 1913: 47-49). Se documentó un total de 35 estatuillas con unas dimensiones que oscilan entre los 16 y 27 cm de altura, a excepción de una estatuilla acampanada de unos 45 cm. Por lo tanto, terracotas de formas acampanada y ovoide, una cabecita y fragmentos de otras figuras, dos estatuillas yacentes y otros materiales de adscripción «fenicia», «fue el fruto que dio la exploración arqueológica practicada en […] Isla Plana, desde los últimos días de diciembre del año 1907, hasta el mes de marzo de 1908» (Román, 1913: 63). Aunque los trabajos arqueológicos en Illa Plana[8] se retomarían en los años cincuenta (Astruc, y Mañá de Angulo, 1954-1955; Astruc, 1954), a raíz de la necesidad de retomar las excavaciones en el sitio arqueológico ante la rápida urbanización que estaba sufriendo dicho espacio por aquel entonces, las terracotas de la colección Sáinz de la Cuesta proceden de las antiguas colecciones Pérez-Cabrero y la familia Román.

---

7 Previo al montaje de la exposición, Fernández de Avilés realizó algunos bocetos con la disposición de las piezas en las vitrinas (Archivo MAN, exp. 1966/13_094-098). Sin embargo, hemos podido constatar que dichos croquis no coinciden con la distribución definitiva de las piezas, no solo por el listado definitivo con la selección de materiales de la Colección Sáinz de la Cuesta para la exposición (Archivo MAN, exp. 1966/13_099-100), sino también a la conservación de dos fotografías de la exposición, custodiadas hoy por el CeDAP de la UAM (*Legado documental Fernández de Avilés*, n.º inv. 1652), donde las piezas expuestas coinciden con el listado citado anteriormente.

8 Para una aproximación general al santuario de Illa Plana, se recomienda la consulta de Aubet (1969), Tarradell, y Font (1975) y Costa, y Fernández (1995).

De esta manera, como ya hemos apuntado, la exposición comenzaba mostrando en una primera vitrina aquellas piezas que se consideraban más arcaicas, siendo el caso de las terracotas de Illa Plana. En esa misma vitrina (1-a) se expusieron tres terracotas de Puig des Molins que, según las anotaciones del propio Fernández de Avilés, tenían una clara adscripción griega (Archivo MAN, exp. 1966/13_099r). Nos referimos a una muñeca articulada (Román, 1913: lám. XCVII; Balil, 1962) y dos figuras femeninas, derivadas del mismo molde, que no hemos podido identificar en la bibliografía. Además, en el mismo espacio se expusieron algunos vasos cerámicos griegos. Con ello entendemos cómo la muestra, dentro del pensamiento imperante en la época, pretendía relacionar los materiales más arcaicos con otros elementos que constataban los inicios de la presencia griega en el Mediterráneo occidental. En el caso de las terracotas de Illa Plana, desde principios del siglo xx se había dicho que «es la estación arqueológica más antigua de Ibiza; [...] proceden las estatuillas de barro cocido más arcaicas de cuantas se han descubierto en Ibiza» (Román, 1913: 32). No obstante, la cronología relativa del santuario de Illa Plana ha sido matizada en trabajos posteriores (Hachuel, y Marí, 1988), incidiendo en un marco cronológico centrado entre los siglos vi y v a. C. para los materiales documentados en el interior de un pozo o *bothros*, lugar donde se depositarían las terracotas a modo de exvotos y que permiten entender Illa Plana como un espacio cultual.

Si nos trasladamos a la vitrina 1-b, una parte del expositor estuvo ocupada por terracotas de Puig des Molins que, en esta ocasión, se vinculaban con los cartagineses. Se trata de una gran figura femenil vestida (Almagro, 1980: lám. LXX.1), una figura femenina desnuda (Hausmann, 1940: 161; Almagro, 1980: lám. LXXVI.1), una figura en representación del dios Bes (Román y Calvet, 1906: lám. X.1), una máscara femenina (Almagro, 1980: lám. LXXIX.3) y un molde de sello con efigie de Harpócrates (Román y Calvet, 1906: lám. IX.3). Estas terracotas se acompañaron con varios ejemplos de cerámica púnica tales como distintas ánforas y algunos jarros con asa vertical sobreelevada, conocidas como *olpai*. Con esta vitrina se quería manifestar la enorme riqueza que atesoraba la necrópolis del Puig des Molins, yacimiento donde la SAE inició sus actuaciones arqueológicas a principios del siglo xx, siendo el principal yacimiento que había configurado los fondos que nutrieron las vitrinas del Museo de Ibiza y las colecciones privadas (Román, 1913: 92). Una de las particularidades de la necrópolis no solo fue el hecho de encontrar numerosas terracotas fragmentadas, sino descubrir restos de una misma terracota en distintas tumbas (Román, 1913: 114). Para el caso que nos ocupa, la exposición mostraba la amplia tipología de terracotas de Puig des Molins (Bisi, 1978; Almagro, 1980; San Nicolás, 1987).

La vitrina 2 estuvo ocupada por terracotas de Puig d'en Valls, Talamanca y Es Culleram, junto con dos cerámicas púnicas: un biberón con cara y una lucerna. En lo que se refiere a las terracotas, para el caso de Puig d'en Valls se expusieron dos cabezas de carnero, pertenecientes a un *kernos* (Román y Calvet, 1906: lám. XVIII, 10-11). Este yacimiento, situado a escasos dos kilómetros de la ciudad de Ibiza, fue explorado por la SAE en 1906. En palabras de Román Ferrer (1913: 125), en aquel momento se documentó un importante número de «exvotos» consistentes –en su mayor parte– en brazos y piernas con «la particularidad de estar labradas [...] por sus dos caras». De Talamanca procedían dos terracotas consistentes en una diosa policromada con manto y pectoral y un relieve circular con palmeta (Román y Calvet, 1906: láms. LVIII.1 y LXIII.2), mientras que, de Es Culleram, se mostraba una terracota del tipo 4 de las figuras acampanadas, siguiendo una tipología creada por Fernández de Avilés en su corpus documental de terracotas púnicas de Ibiza (Polak, y Reguero, e. p.), que Almagro Gorbea (1980: 169-177) recoge en el Grupo IV a partir de los trabajos previos de clasificación y estudio de Mañá de Angulo (1946) y Aubet (1968).

En la vitrina-pedestal 3 se ubicó una figura sedente y policromada que se puede atribuir a Tanit, con paloma y pátera, procedente de Puig des Molins (fig. 3) (Román, 1913: láms. LXXXIV-LXXXV). El naturalismo de esta pieza siempre ha llamado la atención de la investigación, siendo Román Ferrer (1913: 111) quien se referiría a esta figura como «una representación de Tanith, la Venus cartaginesa,



Fig. 3. Terracota de posible representación de Tanit sedente, policromada, con paloma en su brazo izquierdo. Colección Sáinz de la Cuesta. © Archivo MAEF, n.º 8886.

o de alguna de sus sacerdotisas, a juzgar por la paloma, símbolo sagrado propio de aquella divinidad». Por su parte, Vives y Escudero (1917: 137) encuadró la pieza en el arte cartaginés, dentro de las figuras del estilo griego, mientras que, más recientemente, Almagro Gorbea (1980: 165-166) fechó la pieza en el siglo IV a. C. a raíz de otros paralelos de la Magna Grecia.

Para el caso de la vitrina 4, se exhibieron dos terracotas de Es Culleram pertenecientes al tipo 8-a de Fernández de Avilés (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 6, n.º 1653). Dicho expositor fue completado por una lucerna y dos páteras con barniz rojo. Por su parte, en las vitrinas 5 y 6 se exhibieron materiales de diversa índole –hierros, cobres y huesos– que conformaban la colección Sáinz de la Cuesta. Entre los hierros, Fernández de Avilés registró en el inventario provisional de objetos ingresados en el MAN, el 22 de diciembre de 1964, fragmentos de armas cuya procedencia desconocemos, siendo el caso de algunos fragmentos de falcatas e incluso un *pilum*, y diversos útiles entre los cuales podemos destacar la presencia de un estrígil (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 8, n.º 1864). En cuanto a los cobres, en el inventario se registran objetos de trabajo y adorno, pudiéndose resaltar varios pendientes amorcillados, fragmentos de espejo, tachuelas, brazaletes o agujas, entre otros. En la vitrina 6 se exhibieron «grandes vasijas deformadas por el fuego, un anillo de oro y amuletos de plata» (Archivo MAN, exp. 1966/13_099v), junto con algunas monedas. Para este último caso, en el inventario mencionado se habla de un cuantioso lote de monedas ebusitanas procedentes de Puig d'en Valls (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 8, n.º 1864). Ello coincide con el lote de 154 monedas que recibió el Museo de Ibiza a finales de los años sesenta, entre los materiales de la donación Sáinz de la Cuesta (Fernández, y Padrino, 2016: 189). Por su parte, entre los materiales de industria ósea destacaron objetos de adorno y algunas piezas singulares como dos amuletos-colgantes.

La vitrina 7 estuvo ocupada de nuevo por terracotas procedentes de Es Culleram, en este caso por figuras acampanadas clasificadas entre los tipos 11-a y 14-a de Fernández de Avilés (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 6, n.os 1655, 1657), que, de igual modo, responden al Grupo IV de Almagro Gorbea (1980: 169-177). También se expusieron varios fragmentos

de un *kernos*, dos pondera grabados y, siguiendo con el discurso cronológico de la exposición, algunos ejemplos de cerámica romana (un fragmento de ánfora con grafito CA y diez ejemplares de *terra sigillata*).

En la vitrina-pedestal 8 se exhibió otra terracota de una gran belleza plástica: la máscara masculina barbada, con ojos almendrados, de Puig des Molins (fig. 4) (Román y Calvet, 1906: lám. X.1; Vives y Escudero, 1917: fig. 141). Se trata de una máscara que conserva la decoración pintada roja en sus labios que Almagro Gorbea (1980: 239) pudo identificar mediante otros paralelos en la necrópolis de Douïmes, en Cartago. A raíz de dicho estudio se pudo precisar una cronología en torno al siglo IV a. C.



Fig. 4. Máscara masculina barbada, con policromía, de Puig des Molins. Colección Sáinz de la Cuesta. © Archivo MAEF, n.º 8905.

Si nos desplazamos a la vitrina 9, dicho expositor también estuvo ocupado –en su inmensa mayoría– por figuras acampanadas de Es Culleram: una terracota pintada del tipo 14-b de Fernández de Avilés (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 6, n.º 1658), junto con tres terracotas que, si bien Fernández de Avilés no agrupó dentro de una tipología concreta, Almagro Gorbea (1980: 177) también recoge en el citado Grupo IV de figuras acampanadas. Nos referimos a dos cabezas femeninas y un fragmento de torso (Almagro, 1980: lám. CVIII.3), en este último caso con una estrella de once puntas en el pecho sobre un creciente lunar y un disco, motivos que nos recuerdan a otra pieza procedente de la colección Vives y Escudero depositada hoy en el MAN (Almagro, 1980: lám. CVIII.2). Al igual que la vitrina 7, este expositor seguía el discurso cronológico de la muestra resaltando, en esta ocasión, cerámica tardoantigua e islámica procedente de la colección Sáinz de la Cuesta.

Finalmente, en la vitrina 10-a se exhibió otro cuantioso lote de terracotas de Es Culleram, en este caso representado por distintas cabezas femeninas clasificadas dentro de la tipología de «no acampanadas» (CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, arch. 6, n.º 1670), algunas de ellas con policromía, así como fragmentos de figuras identificadas como Tanit. Entre estas últimas caben destacar una figura con túnica y manto (Román, 1913: lám. LXIII), otra con antorcha y paloma (Román, 1913: lám. LXIX) y una tercera con tocado corniforme de procedencia desconocida, aunque Almagro Gorbea señala que también procede de Es Culleram (Almagro, 1980: 180). Junto con estas piezas, la vitrina se completó con seis ejemplares de huevos de avestruz reconstruidos, mientras que, en la vitrina 10-b, se exhibieron algunos fragmentos de vidrio de ungüentarios y cuentas de collar, así como una cabeza báquica de mármol procedente de Santa Eulalia del Río.

Así, observamos cómo la muestra sobre la colección de antigüedades de Sáinz de la Cuesta siguió no solo un discurso cronológico, sino que, para la distribución de los materiales, también se tuvieron en cuenta su contexto y su tipología. En el primer caso, hemos observado cómo las terracotas se ubican en las vitrinas atendiendo a su procedencia, comenzando por aquellas de Illa Plana y finalizando con el enorme corpus material de Es Culleram, mostrando tan solo algunos ejemplares de entre las más de 300 piezas clasificadas por Fernández de Avilés (Polak, y Reguero, e. p.). Pero, además, en relación con estas últimas, hemos visto cómo se distribuyeron en los expositores según su tipología. Por lo tanto, cronología, contexto y tipología fueron los tres ejes que explicaban la distribución del material, así como el discurso expositivo propiamente dicho.

La exposición de la colección Sáinz de la Cuesta como reflejo de un cambio de paradigma en la arqueología española

La exposición sobre la colección de antigüedades ibicencas de Rafael Sáinz de la Cuesta (fig. 5) vino a reafirmar el impulso que la arqueología fenicio-púnica vivió durante los años sesenta del siglo xx. Como bien señala López Castro (1992: 27), «los fenicios se pusieron de moda en la arqueología española: numerosos arqueólogos se lanzaron a la búsqueda de nuevos yacimientos fenicios para excavarlos, o a la investigación de piezas […] olvidadas en los antiguos de los museos». En efecto, esta renovación de los estudios sobre el mundo fenicio-púnico estuvo motivada por las nuevas actuaciones arqueológicas potenciadas en el sureste peninsular, caso de los sondeos ejecutados en la ladera occidental del Castillo de Almuñécar (Málaga) (Pellicer, 1962: 346-349), las prospecciones en el Cerro de San Cristo (Adra, Málaga) o el ya citado descubrimiento de la necrópolis Laurita del Cerro de San Cristóbal (Almuñécar, Granada), siendo encomendadas las excavaciones a Manuel Pellicer por encargo del entonces director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto (Mederos, 2004: 41). Asimismo, ya hemos mencionado los trabajos intensivos que potenció el DAI en la costa malagueña, entre los años 1967 y 1987, con las excavaciones sistemáticas en los asentamientos fenicios de Toscanos y Morro de Mezquitilla, o las necrópolis de Trayamar y El Jardín, entre otros. Todo ello nos indica

un cambio de paradigma en la investigación arqueológica española a partir de los años sesenta, tras el final del primer franquismo, coincidiendo con los intentos de «apertura» del régimen, donde se comenzó a vislumbrar un abandono progresivo del filohelenismo sobre el cual se había asentado el ámbito académico durante varios lustros.

En este sentido, el mundo fenicio-púnico comenzó a cobrar un mayor interés. Los trabajos de campo y los nuevos estudios acometidos sobre notables fondos museísticos establecieron la necesaria secuencia cronológica de la colonización fenicia y posterior presencia púnica en la península ibérica. De igual modo, la investigación puso su foco sobre la importancia de Ibiza como centro neurálgico para los intereses de Cartago durante la segunda mitad del I milenio a. C.[9], alcanzando una relevancia particular las terracotas púnico-ebusitanas. Así, a finales de los años sesenta las terracotas ibicencas serán objeto de distintas investigaciones, no solo de Fernández de Avilés con el corpus documental de terracotas que elaboró a partir de la colección Sáinz de la Cuesta, sino también de Aubet (1968) con su *corpus* de terracotas púnicas de Es Culleram[10]. Ese interés que mantenían ambos investigadores por las terracotas de Ibiza se plasma en la correspondencia que mantuvieron. Valga como ejemplo una carta de Aubet a Fernández de Avilés, con fecha 21 de febrero de 1968, donde se manifiesta que ambos estuvieron reunidos en Madrid para compartir opiniones sobre las terracotas. De hecho, en esa misma misiva, Aubet destaca que «el material de Es Cuyram de la colección Sáinz de la Cuesta [...] y la clasificación que Ud. [Fernández de Avilés] hizo de las figuras acampanadas constituyen para mí un elemento indispensable para terminar la Tesis sobre la Cueva d'Es Cuyram» (Carta de Aubet a Fernández de Avilés, 21/02/1968. CeDAP de la UAM. *Legado documental Fernández de Avilés*, s/n.º).



Fig. 5. Portada de la guía que acompañó a la exposición de antigüedades ibicencas *Sáinz de la Cuesta*.

9 La colonización fenicia en Ibiza se confirmaría unas décadas más tarde, pues sería a partir de los años noventa cuando saliesen a la luz los niveles fenicios de Sa Caleta (Ramon, 1991; 2007) e Ibiza (Gómez *et al.*, 1990), favoreciendo que hoy podamos hablar de la presencia fenicia en el ámbito ebusitano a partir del último tercio del siglo VIII e inicios del VII a. C.

10 María Eugenia Aubet llevó a cabo un estudio en conjunto del santuario de Es Culleram, presentando los resultados en su «tesina» para la obtención de la licenciatura de Filosofía y Letras, sección de Arqueología, de la Universitat de Barcelona.

Estos primeros trabajos sentaron las bases para futuros estudios en torno a la coroplastia púnica de Ibiza, pues en los años setenta y ochenta se desarrollaría el mayor volumen de trabajos sobre las terracotas púnicas de Ibiza (Tarradell, 1974; Bisi, 1978; Almagro, 1980; San Nicolás, 1987). A estos habría que añadir un sinfín de artículos sobre aquellas terracotas depositadas en los fondos de los museos (Blázquez, 1973; Lara, 1976; Tarradell, y Font, 1976; San Nicolás 1982-83), o estudios más específicos sobre la vestimenta y su simbología (San Nicolás, 1983; Solanilla, 1974) o sobre los contextos originales de las terracotas propiamente dichas (Aubet, 1969).

Por lo tanto, el mejor reflejo de ese cambio de paradigma que vivió la investigación arqueológica española fue la inclusión de temas atentos al mundo fenicio-púnico en la alta divulgación, siendo un claro ejemplo de ello la exposición temporal que organizó el MAN sobre la «Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta». Ello podría apuntar a la integración de las culturas «semitas» dentro del discurso oficial, si recordamos que dicha línea de investigación se había mantenido en cierta medida ausente durante el primer franquismo, al no favorecer los postulados que perseguía la Historia oficial en torno a la unidad política y cultural del Estado español.

Bibliografía

Almagro Gorbea, M.ª J. (1967): *Excavaciones arqueológicas en Ibiza*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

— (1980): *Corpus de las terracotas de Ibiza*. Biblioteca Praehistorica Hispana, vol. XVIII. Madrid: CSIC.

Álvarez Martí-Aguilar, M. (2010): «Carriazo y su interpretación de los hallazgos de El Carambolo en el contexto de los estudios sobre Tartesos», *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. Edición de M. L. de la Bandera y E. Ferrer. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 53-98.

Astruc, M. (1951): *La necrópolis de Villaricos*. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, 25. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

— (1954): «Fouilles à Ibiza (Baleares)», *Revue Archéologique*, vol. XLIII, pp. 233-234.

— (1956): «Fouilles à Ibiza (Baleares)», *Revue Archéologique*, vol. XLVII, pp. 228-230.

— (1957a): «Exotisme et localisme. Étude sur les coquilles d'autruche décorées d'Ibiza», *Archivo de Prehistoria Levantina*, n.º 6, pp. 47-113.

— (1957b): «Empreintes et reliefs de terre cuite d'Ibiza», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 30, pp. 139-191.

Astruc, M., y Maña de Angulo, J. M.ª (1954-1955): «Isla Plana (Ibiza)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, vols. III-IV, pp. 296-297.

Ayarzagüena, M., y Salas, J. (2017): «La etapa pionera de la arqueología española (1867-1912)», *El Poder del Pasado. 150 años de arqueología en España*. Coordinado por G. Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 25-52.

Aubet, M.ª E. (1968): «La cueva d'es Cuyram (Ibiza)», *Pyrenae*, n.º 4, pp. 1-66.

— (1969): *Los depósitos votivos púnicos de Isla Plana (Ibiza) y Bithia (Cerdeña)*. Studia Archaeologica, 3. Santiago de Compostela: Seminario de Arqueología de la Universidad de Santiago de Compostela.

Balil, A. (1962): «Muñecas antiguas en España», *Archivo Español de Arqueología*, vol. XXXV, n.ºs 105-106, pp. 70-85.

Bendala, M. (2005): «Antonio García y Bellido y la valoración, imprescindible, del impacto colonial», *La arqueología clásica peninsular ante el tercer milenio en el centenario de A. García y Bellido (1903-1972)*. Edición de M. Bendala, C. Fernández Ochoa, R. Durán y Á. Morillo. Anejos de AEspA, XXXIV. Madrid: CSIC, pp. 21-26.

Bisi, A. M. (1978): «Le terrecotte figurate di tipo greco-punico di Ibiza: III. Musei di Ibiza», *Rivista di studi fenici*, vol. VI, n.º 2, pp. 161-226.

Blánquez, J.; Roldán, L., y Jiménez, H. (eds.) (2006): *Augusto Fernández de Avilés. En homenaje*. Serie Varia, 6. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Blázquez, J. M.ª (1973): «Terracotas púnicas de Ibiza», *Rivista di Studi Fenici*, vol. I, n.º 2, pp. 207-214.

Bonsor, G. (1899): «Les colonies agricoles préromaines de la vallée du Betis», *Revue Archéologique*, n.º 35, pp. 126-159.

Bosch Gimpera, P. (1928): «Problemas de la colonización fenicia de España y del Mediterráneo Occidental», *Revista de Occidente*, n.º LX, pp. 314-348.

— (1945): *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España*. México: Imprenta Universitaria.

— (1952): «Problemas de la historia fenicia en el extremo occidente», *Zephyrus*, n.º 3, pp. 15-30.

Carriazo, J. de M. (1973): *Tartesos y El Carambolo. Investigaciones arqueológicas sobre la Protohistoria de la Baja Andalucía*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura.

Cirer, F., y Fernández, J. H. (2019): «Sáinz de la Cuesta, Rafael», *L'Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*. Disponible en: <http://www.eeif.es/veus/Sáinz-de-la-Cuesta-Rafael/>. [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

Costa, B., y Fernández, J. H. (1995): «La arqueología fenicio-púnica en Ibiza: reflexiones sobre noventa años de investigaciones (1903-1993)», *I Fenici: ieri, oggi, domani. Ricerche, scoperte, progetti (Roma 1994)*. Edición de E. Acquaro. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, pp. 375-394.

— (2014): «El concepto del Museo Puig des Molins», *Making of… La reapertura del Museo Puig des Molins, Ibiza*. Coordinado por I. Izquierdo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 35-47.

Díaz-Andreu, M. (e. p.): «La arqueología francesa en España: del apogeo inicial al vacío de los años treinta a sesenta», *Archeologia dans la Peninsule lbérique*. Edición de L. Callegarin y N. Morales. Madrid: Casa de Velázquez.

— (2004): «Mélida: génesis, pensamiento y obra de un maestro», *J. R. MÉLIDA. Arqueología española*. Clásicos de la historiografía española. Pamplona: Urgoiti, pp. I-CXCIX.

Escacena, J. L. (2010): «El Carambolo y la construcción de la arqueología tartésica», *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. Edición de M. L. de la Bandera y E. Ferrer. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 99-148.

Esteve, M. (1939): «El casco griego de Jerez», *Ayer* (diario de Jerez), 6 de octubre.

Hachuel, E., y Marí, V. (1988): *El santuario de la Illa Plana (Ibiza). Una propuesta de análisis*. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, 18. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura.

Fernández, J. H. (1992): *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa). Las campañas de D. Carlos Román Ferrer (1921-1929)*. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, 28-29. Eivissa: Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera.

— (2011): «Antonio Vives Escudero», *Personatges de la nostra historia*, 4. Eivissa: Associació d'Amics del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, pp. 77-116.

— (2018): «Don Arturo Pérez-Cabrero y Tur y la Arqueología en Ibiza», *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXXII, pp. 307-344.

Fernández, J. H.; Costa, B.; Mezquida, A.; López Grande, M.ª J., y Velázquez, F. (2018): «La Junta de Patronato y la defensa de las colecciones del Museo Arqueológico de Ibiza: el pleito con los herederos de Juan Román y Calbet», *Arqueología de los museos. 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historia SEHA - MAN*. Edición de A. Carretero, C. Papí Rodes y G. Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 485-504.

Fernández, J. H., y Padrino, S. (2016): «Origen, formación, repercusión y problemática del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera», *Actas XV Congreso Nacional de Numismática. Patrimonio numismático y museos*. Edición de P. Grañeda Miñón. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, Museo Casa de la Moneda, pp. 187-206.

Fernández de Avilés, A. (1967): *Colección de Antigüedades Ibicencas Sáinz de la Cuesta. Guía sumaria de la exposición*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

— (1968): *Memoria de las actividades del Museo Arqueológico Nacional, año 1967*. CeDAP de la UAM, *Legado documental Fernández de Avilés*, n.º inv. 4917.

Ferrer, E. (2002-03): «Gloria y ruina de la Iberia Cartaginesa. Imágenes del poder en la historiografía española», *CuPAUAM*, n.ºs 28-29, pp. 7-21.

García y Bellido, A. (1942a): *Fenicios y cartagineses en Occidente*. Madrid: CSIC.

— (1942b): «Fenicios y Cartagineses en España. Industria y comercio púnico en España», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, vol. 2, n.º 1, pp. 75-93.

— (1952): «La colonización cartaginesa desde sus comienzos (fundación de Ibiza, 654) hasta la conquista cartaginesa (237)», *Historia de España. Protohistoria II*. Dirigida por R. Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 337-492.

— (1967): *Las islas atlánticas en el mundo antiguo*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad Internacional de Canarias.

Gómez Bellard, C.; Costa, B.; Gómez Bellard, F.; Grau, E.; Gurrea, R., y Martínez, R. (1990): *La colonización fenicia de la isla de Ibiza*. Excavaciones Arqueológicas en España, 157. Madrid: Ministerio de Cultura.

González, M., y Reguero, J. del (2018): «La cerámica de retícula bruñida y del tipo Carambolo en el Bronce Final/ Primera Edad del Hierro», *Revista Historia Autónoma*, n.º 12, pp. 17-41.

Gracia Alonso, F. (2017): «La distorsión de la Arqueología en el primer franquismo», *El Poder del Pasado. 150 años de arqueología en España*. Dirección científica de G. Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 70-71.

Hachuel, E., y Marí, V. (1988): *El santuario de la Illa Plana (Ibiza). Una propuesta de análisis*. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, 18. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura.

Izquierdo, I. (coord.) (2014): *Making of… La reapertura del Museo Puig des Molins, Ibiza*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Jiménez, H. (2011): «La Bryan Foundation y las excavaciones en *Carteia*», *Carteia III*. Coordinado por L. Roldán Gómez y J. Blánquez Pérez. Madrid: Junta de Andalucía, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 161-171.

Lara, F. (1976): «Terracotas púnicas inéditas del Museo Comarcal de Tárrega (Lérida)», *Ilerda*, n.º 37, pp. 205-210.

López Castro, J. L. (1992): «La colonización fenicia en la Península Ibérica: 100 años de investigación», *La colonización fenicia en el sur de la Península Ibérica. 100 años de investigación. Actas del Seminario. (Almería, 5-7 de junio de 1990)*. Granada: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 11-80.

Maluquer de Motes, J. (1957): «De metalurgia tartesia: el Bronce Carriazo», *Zephyrus*, n.º 8, pp. 157-168.

— (1963a): «Descubrimiento de la necrópolis de la antigua ciudad de Sexi en Almuñécar (Granada)», *Zephyrus*, n.º 14, pp. 57-61.

— (1963b): «La colonia griega de *Rhode*, localizada», *Zephyrus*, n.º 14, pp. 99-100.

— (1965): «Rhode, la ciutat grega mes antiga de Catalunya», *Homenatge a Jaime Vicens Vives*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 143-151.

— (1966): *El impacto colonial griego y el comienzo de la vida urbana en Cataluña*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.

Manso, E. (1993): «Colección Vives», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia*. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 377-385.

Mañá de Angulo, J. M.ª (1946): «Las figuras acampanadas de la Cueva de Es Cuyeram», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º VII, pp. 46-58.

Marcos Alonso, C. (2017): «150 años del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35. Número extraordinario *«150 años de Museos Arqueológicos en España»*. Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes, pp. 1677-1715.

Mauro, C. M. (2021): «*Nuestro criterio había de ser mucho más beneficioso para la ciencia*: Vives Escudero's contribution to Phoenicio-Punic archaeology in the contemporary cultural context», *Lucentum*, n.º XL, pp. 345-357.

Mauro, C. M., y Salas Álvarez, J. (2020): «Antonio Vives Escudero e gli inizi del collezionismo di oggetti fenicio-punici in Spagna», *Le storie degli oggetti. I reperti fenicio-punici nelle collezioni d'Europa*. Edición de C. Cecalupo. Mediterraneo Punico, 2. Supplementi alla *Rivista di Studi Fenici*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, pp. 33-47.

Mederos, A. (2004): «Fenicios evanescentes. Nacimiento, muerte y redescubrimiento de los fenicios en la Península Ibérica. II. (1936-1968)», *Sagvntvm*, n.º 36, pp. 35-46.

— (2014): «Antonio Vives y Escudero, coleccionista, arqueólogo y primer catedrático de Numismática de la Universidad de Madrid», *Amicitia. Miscel·lània d'Estudis en homenatge a Jordi H. Fernández*. Edición de C. Fernando y B. Costa. Eivissa: Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, pp. 417-431.

— (2018): «La trayectoria científica de Augusto Fernández de Avilés y Álvarez-Ossorio, director interino del Museo Arqueológico Nacional», *Lucentum*, n.º XXXVII, pp. 305-329.

Mezquida, A.; Fernández, J. H.; Costa, B.; López Grande, M.ª J., y Velázquez, F. (2018): «El Museo Arqueológico de Ibiza y las excavaciones en el Puig des Molins», *Arqueología de los museos. 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historia SEHA - MAN*. Edición de A. Carretero, C. Papí Rodes y G. Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 221-236.

Mora Serrano, B. (2009): «Vives y Escudero, Antonio», *Diccionario histórico de la Arqueología en España*. Coordinado por M. Díaz-Andreu, G. Mora y J. Cortadella. Madrid: Marcial Pons Historia, pp. 700-701.

Orta, E. M., y Garrido, J. P. (1963): *La tumba orientalizante de La Joya (Huelva)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Papí Rodes, C. (2018): «Mucho que celebrar. 2017, un año de conmemoraciones en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 37, pp. 501-516.

Pellicer, M. (1962): «Actividades de la delegación de zona de la provincia de Granada durante los años 1957-1962», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, n.º 6, pp. 304-350.

— (1963): *Excavaciones en la necrópolis púnica «Laurita» del Cerro de San Cristóbal (Almuñecar, Granada)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 17. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

— (2008): «Los inicios del rito funerario de la incineración en la Península Ibérica», *Revista Tabona*, n.º 16, pp. 13-35.

Pellicer, M.; Niemeyer, H. G., y Schubart, H. (1966): «La factoría paleopúnica en la desembocadura del río Algarrobo», *IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1965)*. Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 246-249.

Pemán, C. (1940): «Sobre el casco griego del Guadalete», *Archivo Español de Arqueología*, vol. XIV, pp. 407-414.

Pérez-Cabrero, A. (1909): *Ibiza. Guía del turista*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Horta.

— (1911): *Historia del Museo Arqueológico de Ibiza. Un museo en peligro*. Barcelona: Tipografía L'Avenc.

Polak, G., y Reguero, J. del (e. p.): «El *corpus* de terracotas púnicas de Ibiza de Augusto Fernández de Avilés. Una investigación inédita», *Actas del X Coloquio Internacional del CEFYP «MARE SACRVM. Religión, Cultos y Rituales Fenicios en el Mediterráneo»*. Edición de Ana M.ª Niveau de Villedary y Mariñas. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Prados, F. (2011): «Los primeros pasos de la arqueología púnica en España y las excavaciones en *Carteia*», *Carteia III*. Coordinado por L. Roldán Gómez y J. Blánquez Pérez. Madrid: Junta de Andalucía, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 329-345.

Quintero, P. (1917): *Excavaciones en Punta de la Vaca y en Puerta de Tierra (Ciudad de Cádiz). Memoria de los trabajos realizados en 1916*. Madrid: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

— (1918): *Excavaciones en extramuros de la ciudad de Cádiz*. Madrid: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

Ramon, J. (1991): «El yacimiento fenicio de Sa Caleta», *Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera*, n.º 24, pp. 177-196.

— (2007): *Excavaciones arqueológicas en el asentamiento fenicio de Sa Caleta (Ibiza)*. Colección Cuadernos de Arqueología Mediterránea, 16. Barcelona: Publicaciones del Laboratorio de Arqueología de la Universidad Pompeu Fabra.

Reguero, J. del (e. p.): «La invisibilización del papel de la mujer en la conformación de la arqueología púnica en España: los estudios pioneros de Miriam Astruc», *Voces in Crescendo: del mutismo a la afonía en la historia de las mujeres en la arqueología española*. Edición de M. Díaz-Andreu, O. Torres y P. Zarzuela. Alicante: Petracos.

Román y Calvet, J. (1906): *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas*. Barcelona: Tipografía L'Avenc.

Román Ferrer, C. (1913): *Antigüedades ebusitanas*. Barcelona: Tipografía La Académica de Serra Hermanos y Russell.

Salve Quejido, V.; Muro, B., y Papí Rodes, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 59-80.

San Nicolás, M.ª P. (1982-83): «Terracotas de Ibiza en el museo de Mahón (Menorca)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n.ᵒˢ 9-10, pp. 49-60.

— (1983): «La indumentaria púnica representada en las terracotas de Ibiza», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 56, pp. 67-108.

— (1987): *Las terracotas figuradas de la Ibiza púnica*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Sánchez Salas, F. (2013): «Documentación de archivo para la revisión del trabajo arqueológico. El caso de Punta de la Vaca», *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, n.º 15, pp. 165-179.

Schubart, H.; Niemeyer, H. G., y Pellicer, M. (1966): «La factoría paleopúnica en la desembocadura del río Vélez (Málaga)», *IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1965)*. Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 250-254.

Siret, L. (1908): *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes*. Memorias de la Real Academia de la Historia, 14. Madrid.

Solanilla, V. (1974): «La vestimenta púnica, a través de los exvotos hallados en Ibiza», *Prehistoria y arqueología de las Islas Baleares: VI symposium de prehistoria peninsular*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 457-470.

Tarradell, M. (1974): *Terracotas púnicas de Ibiza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Tarradell, M., y Font, M. (1975): *Eivissa cartaginesa*. Barcelona: Curial.

— (1976): «Materiales púnicos de Ibiza en el Museo de Lluc», *Revista de la Universidad Complutense,* n.º 104, pp. 5-28.

Torres, S. (2019): «Costa Ferrer, Josep Picarol», *L'Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera*. Disponible en: <http://www.eeif.es/veus/Costa-Ferrer-Josep-Picarol/>. [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

Trías de Arribas, G. (1967): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*. Monografías sobre Cerámicas Hispánicas, 2. Valencia: The William L. Bryant Foundation.

Valero, V. (2012): «La colección de Rafael Sáinz de la Cuesta», *Diario de Ibiza*. Disponible en: <https://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2012/12/21/coleccion-rafael-sainz-cuesta/595286.html>. [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

Vives y Escudero, A. (1917): *Estudio de arqueología cartaginesa. La necrópolis de Ibiza*. Madrid: Junta Superior para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Imprenta de Blass & Cía.

Woods, D.; Collantes de Terán, F., y Fernández Chicarro, C. (1967): *Carteia*. Excavaciones Arqueológicas en España, 58. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

Sobre algunas huellas fósiles en la escultura del Cerro de los Santos

Fossil footprints in the Cerro de los Santos sculpture

Rubí Sanz Gamo (resanz@jccm.es)
Museo de Albacete. España
Francisco Brotons Yagüe (jmuseoarqueologico@caravacadelacruz.es)
Museo Arqueológico de Caravaca de la Cruz. España
Sebastián F. Ramallo Asensio (sfra@um.es)
Universidad de Murcia. España

Resumen: Algunas esculturas del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) muestran una incisión oval o circular en los cuerpos o en los rostros, o una estructura tubular no tallada. La bibliografía raramente ha reparado en tales marcas. La última revisión del catálogo de escultura recoge la presencia de muchas de ellas, y ha contribuido a observar su relativa frecuencia en ese yacimiento.

Palabras clave: Arquitectura. Talleres. Íberos. Canteras. Exvotos.

Abstract: Some sculptures from the Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) show an oval or circular incision on the bodies or faces, or a tubular uncarved structure. The literature has rarely noticed such marks. The latest revision of the sculpture catalogue includes the presence of many of them, and has contributed to observing their relative frequency at that site.

Keywords: Architecture. Workshops. Iberians. Quarries. Votive offerings.

Introducción

Cuando la arqueología comenzaba su andadura como ciencia, el descubrimiento del Cerro de los Santos en 1870 impulsó a los investigadores de la época a la identificación material de los pueblos ibéricos[1]. La singularidad y el alto número de esculturas ahí halladas, y las disquisiciones sobre sus orígenes e influencias, lo convirtieron en un continuo referente bibliográfico. En el siglo xx el *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de P. Paris fue decisivo para la puesta en relieve del antiguo santuario, en la valoración de la estatuaria ibérica y de las producciones cerámicas de

[1] Conocidos por las citas de los autores de época clásica, especialmente por Estrabón, Plinio, y Ptolomeo. El Cerro de los Santos constituyó uno de los grandes intereses investigadores en la arqueología peninsular del siglo xix; una síntesis en Ruiz, 1989. Sobre su impacto social véase Millán, 2016.

Recibido: 30-09-2020 | Aceptado: 17-01-2021

los íberos (Paris, 1903-1904). Fernández Avilés, a través de dos campañas de excavaciones en 1962 y 1963, trató de contextualizar las esculturas. Publicó la primera campaña, realizada junto con J. Sánchez Jiménez (Fernández, 1966), mientras que los diarios de la segunda fueron dados a conocer mucho más tarde (Sánchez, 2002). Décadas después de aquellas intervenciones, T. Chapa constató la presencia de estructuras arquitectónicas que debieron ser dependencias secundarias al templo, así como materiales republicanos y de inicios del imperio. Sus aportaciones fueron importantes para comenzar a observar el yacimiento desde nuevas perspectivas (Chapa, 1983 y 1984; Chapa, y Martínez, 1990). Las más recientes actuaciones han tenido como escenario las excavaciones en el Cerro encabezadas por S. Ramallo y F. Brotons entre 2013 y 2015, incluyendo en el proyecto las prospecciones de J. Medina. El resultado ha sido trasladado tanto a artículos (Brotons, y Ramallo, 2014; Brotons; Ramallo, y Sanz, 2016), como a un volumen dedicado a revisar el catálogo de todo el legado escultórico (editado por Ramallo y Brotons en 2019) y a la recogida de toda la bibliografía científica relacionada con ese aspecto.

Materias primas para las ofrendas: areniscas y calizas

La piedra en la que fueron labradas las esculturas de La Alcudia de Elche procede de las canteras de El Ferriol (Rouillard *et al.*, 2010), y las de Santiago de Calatrava pudieron suministrar la materia prima para la estatuaria de Porcuna (Zofío, y Chapa, 2005: 100). Pero no siempre hubo esa relación de cercanía, ya que a veces un conjunto escultórico concreto pudo agrupar materiales pétreos de distintas procedencias (Chapa; Belén, y García, 2018: 138). Es el caso del conjunto hallado en la necrópolis de Capuchinos (Caudete, Albacete), sita a algo más de 26 km al este del Cerro de los Santos y cuyos elementos están realizados en calizas blanquecinas, en calizas de tonalidades más oscuras, o en areniscas, indicando la provisión de piedra desde canteras diferentes (Almagro; Lorrio, y Simón, 2015-2016: notas 24-25; Martínez *et al.*, 2015).

En las publicaciones sobre el Cerro de los Santos a veces se ha aludido al tipo de piedra que sirvió de soporte para esculturas y elementos arquitectónicos. Para Rada, «todas las figuras allí encontradas, son de deleznable arenisca» (Rada, 1875: 22). Fernández de Avilés advirtió en sus cuadernos de campo sobre la variedad de materiales de «grano ligero, roja y amarilla (vetas) […] Blancuzca. Piedra deleznable fina, amarillenta […] Piedra parduzca deleznable […] Piedra blancuzca fina […] Piedra rojiza, grano grueso deleznable» (Sánchez, 2002: 40-41, 47 y 50). Para Ruiz Bremón, son areniscas blanquecino-amarillentas de grano suelto, originarias del entorno próximo (Ruiz, 1992). Los análisis realizados a la Gran Dama Oferente indican que fue ejecutada en «una caliza arenosa o como una calcarenita (biocalcarenita)» con microfósiles en su composición (Blanco *et al.*, 2015: 112). En nuestras observaciones hemos comprobado que, en general, predominan las areniscas de distinto grano y coloración, pero hay también calizas blancas de grano muy fino, como una cabeza del Museo de Albacete (Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 148, n.º CS/MAB/028). Además, hay que considerar que algunos exvotos de piedra de fácil transporte por su pequeño tamaño pudieron haber sido traídos desde otros lugares, como ya hizo notar Ruano: «Las diferencias entre imágenes afines, tanto de estilo como a sus aditamentos externos o materias en que se realizaron, apuntan por una procedencia distinta de la zona y una captación de fieles que rebasa el marco local» (Ruano, 1988: 262).

Sobre los restos arquitectónicos recuperados, los sillares se estima que fueron labrados en la piedra arenisca procedente de las canteras abiertas en el propio cerro, formado por biocalcarenitas del Mioceno superior (Ramallo, y Brotons, 1999: 171). Savirón refiere que la piedra de los elementos arquitectónicos y de las esculturas «forma el fondo del monte la roca de finísimo grano, hallada en todas las cercanías, que prestó excelente materia para las construcciones y estatuaria del antiguo Adoratorio» (Savirón, 1875: 8, 128). Sobre el suelo del edificio, una de las capas correspondía a un pavimento de *opus signinum*, pues era de un «fuerte y fino hormigón de color rosado», y la superior

«de finísimas piedras de tono general rosado» (Brotons, y Ramallo, 2017: 100). Entre los fragmentos arquitectónicos recuperados algunos pertenencen a capiteles jónicos, así como a una pequeña cornisa de un pilar-estela con la huella de una galería fósil (recogida en el anexo que acompaña a estas líneas).

Desde los inicios de las investigaciones ha habido alusiones a la cantera o canteras que surtían a los talleres del Cerro de los Santos. Rada estimó la posibilidad de explotación «de las cercanas canteras de Monte Araví» [sic] (Rada, 1875: 22). Localizar las canteras fue preocupación de Fernández de Avilés, identificando el paraje denominado Las Canteras sito al norte del Cerro (Fernández, 1966: 10; Blánquez, y Polak, 2016: 496; Ramallo, y Brotons, 2019a). La biocalcarenita con microfósiles en la que fue tallada la Gran Dama Oferente se estima originaria de sedimentos miocenos del entorno (Blanco *et al.*, 2015: 112; Chapa; Belén, y García, 2018: 143), y tal vez porque por tamaño y labra la escultura debió de sobresalir de entre la mayoría del conjunto, la veta utilizada pudo ser especialmente seleccionada. Es posible que fuera de una cantera distinta a la que surtió de materia prima a las esculturas que muestran frecuentes rastros de galerías fósiles. Estas últimas son estructuras de sección circular y tamaño variable, provocadas por la excavación o perforación realizada en el sustrato marino de una forma de vida que quedó fosilizada, y que tras su sedimentación sufrió un proceso de relleno (Andrés, 2004b: 23), aunque a veces se encuentran sin rellenar, como en las formaciones del paraje yeclano de Los Gavilanes-El Cañajar (Andrés, 2004a: 11), a 15 km del Cerro de los Santos en línea recta.

La explotación de canteras distintas, situadas en un entorno próximo al Cerro de los Santos, parece justificar la ingente producción escultórica exhumada. El antiguo santuario está ubicado en un paisaje de especial relevancia geológica, el sector Montealegre-Fuenteálamo (Albacete) y Yecla (Murcia), zona de contacto del límite meridional del Sistema Ibérico –al que responden la paleogeografía y la estratigrafía–, con el septentrional Prebético con direcciones de plegamiento NE-SO (López, y Mora, 1988: 156; Carcavilla *et al.*, 2000: 18; Gallego; García, y López, 2004: 7). En el término municipal de Montealegre afloran materiales miocenos que se encuentran en el entorno: en el paraje de Las Canteras (al sureste del Cerro de Media Barba), a una distancia de 1,73 km del Cerro de los Santos, y a poco más de 11 km al este en los Altos de las Zorreras, con niveles de biocalcarenitas (Gallego; García, y López, 2004: 28). En el término municipal de Yecla, los sitios más cercanos al antiguo santuario son el Cerro del Pedregoso Gordo, a 2,8 km al sureste, y el Monte Arabí, a 3,4 km al sur (fig. 1), en cuya vertiente nororiental afloran depósitos con gran cantidad de fauna (Gallego; García, y López, 2004: 28)[2], biocalcarenitas y calizas arenosas del Mioceno inferior (Aquitaniense-Burdigaliense), calizas de algas y biocalcarenitas del Mioceno medio-superior, margas blancas y biocalcarenitas con gran cantidad de fauna, biocalcarenitas y calizas, margas blancas arenosas, conglomerados de areniscas y arcillas, y brechas y conglomerados (Puche, 1989: 125-126). Recientemente las prospecciones en el entorno del Cerro de los Santos permitieron la detección de huellas del trabajo de cantería (Brotons; Ramallo, y Sanz, 2016: 60) en varios lugares, siendo difícil el rastreo de explotaciones antiguas (Chapa; Belén, y García, 2018: 143). Además del citado de Las Canteras, el paraje denominado Cuevas de Venancio ofrece una amplia adscripción cultural (Edad del Bronce, iberorromana, Moderna/Contemporánea), y parece que fue de cierta intensidad el aprovechamiento de la piedra desde la Baja Edad Media, lo que concuerda con un documento de 1453 sobre el dominio jurisdiccional del señorío de Montealegre en el que se incluyen «canteras, yeseras y caleras» (Ponce, 1987: 70). No obstante todo lo anterior, los afloramientos más próximos (fig. 2), con una composición geológica igual o similar a la de la piedra en la que fueron labradas la mayor parte de las esculturas del santuario, se hallan contiguos al propio Cerro de los Santos, y las huellas de explotaciones someras que localizamos en

---

2 «*Operculina* sp., *Amphistegina* sp., *Globigerina* sp., Lenticulina sp., *Heterostegina* sp., *Balanus* sp., *Nonion weanus, Elphidium, Orbulina* sp., *Globorotalia* sp., *Globigerinoides* sp., *Bulimina, Cibicides* sp., *Valvulina* sp., *Textularia* sp., *Lithothammium, Ammonia becarii, Discorbis* sp., *Globorotalia* gr., *Cultrata, Heterostegina costata, Asterigerina planorbis* y *Martinottiella communis* además de *Brizoos, Lamelibranquios* y *Equinodermos*».

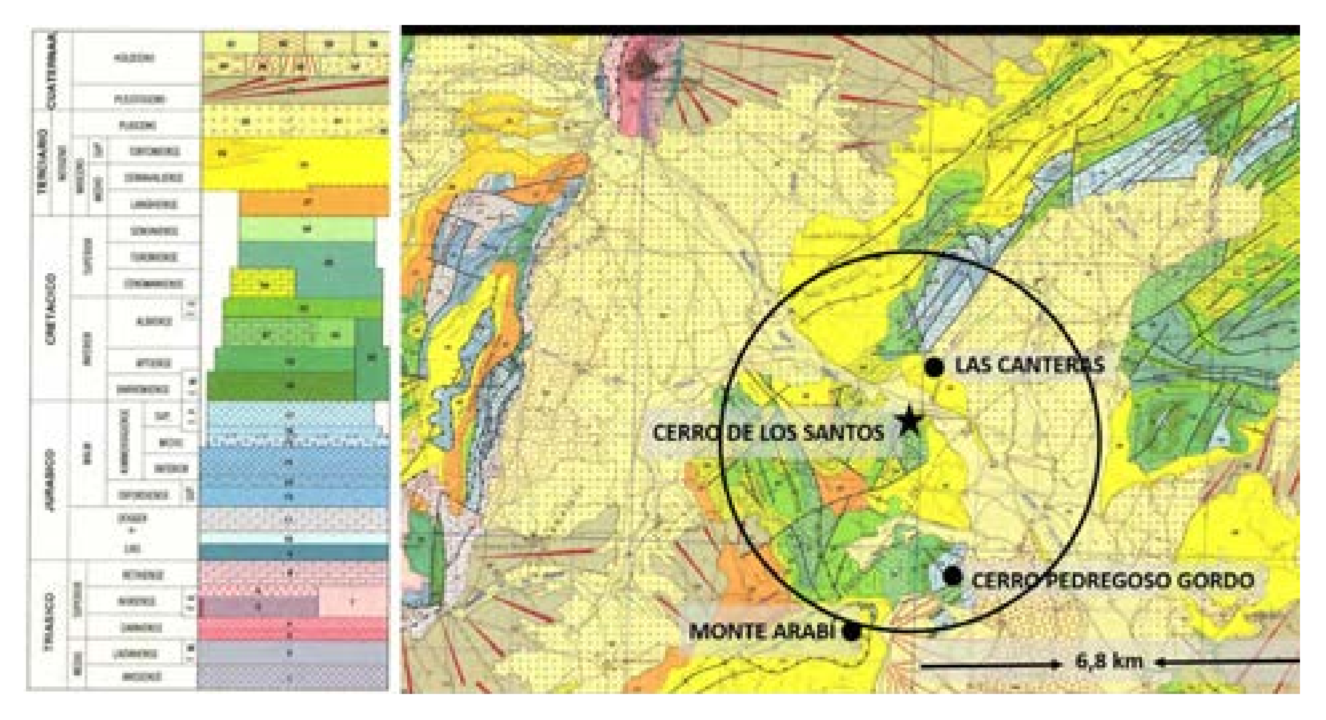


Fig. 1. Detalle de la hoja del MAGMA 818 con indicación de afloraciones de biocalcarenita cercanas al Cerro de los Santos.

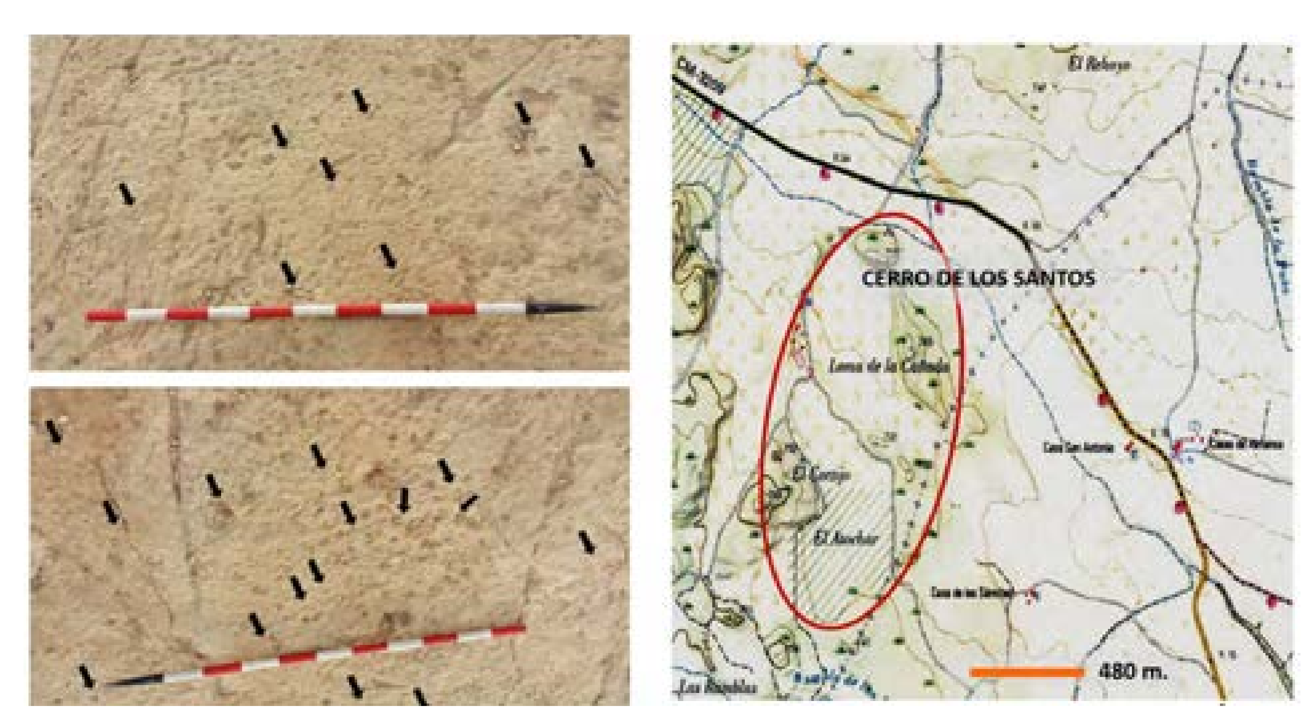


Fig. 2. Galerías fósiles en el entorno más próximo al Cerro de los Santos: 1, en la superficie de la roca (fotografía Ramallo y Brotons); 2, situación del Cerro de los Santos, la Loma de la Cañada y El Atochar.

2015-2016 tanto en la Loma de la Cañada como en El Atochar, además de las que también pueden ser observadas en el mismo Cerro de los Santos, son las únicas que hasta la fecha pueden ser asociadas a lugares de habitación de los propios canteros, lo que por otro lado resulta absolutamente insólito en el conjunto de canteras antiguas de la península ibérica. En consecuencia, parecen los lugares más apropiados para ubicar las viejas explotaciones ibéricas e iberorromanas relacionadas con el suministro de piedra para el santuario.

Aproximación a los talleres de esculturas

Un centenar de esculturas talladas en areniscas de grano fino y tonalidad amarillenta muestran la huella de una galería fósil, cuya forma es circular u oval –resultante de un corte a bisel– y de tamaño variable (fig. 3). Pueden dar la impresión de corresponder a las marcas dejadas por algún escultor anónimo, pero un fragmento del Museo de Albacete (n.º 5878) de 9,5 × 11 × 7 cm (fig. 3, 9), recogido por T. Chapa en una de sus campañas, evidencia que se trata de un tubo fósil de origen orgánico nominado como *misceláneas* o galería fósil; también lo deja ver la rotura de una parte de la cabeza femenina del MAN n.º 7541 (fig. 3, 8), mientras que en la cabeza n.º 7548 del mismo Museo el escultor lo disimuló mediante la talla de gruesos cabellos (fig. 3, 5). Se hallan con independencia del gusto estético de quien labró la escultura (realista o esquemática); de la técnica de talla, que bascula entre la gran calidad plástica y técnica –MAN n.os 7504, 7510 o 7625– y una más burda y torpe –MAN n.º 7574–, y del tipo de representación (mujeres, hombres, animales, fragmentos arquitectónicos). Se localizan en rostros, cabezas, cuerpos, bases, etc. de las esculturas, y en la pequeña cornisa. No debieron de causar mucha inquietud a los escultores, pues finalmente quedarían ocultas bajo la capa de policromía aplicada directamente sobre la superficie natural de la piedra, tal y como fue acabada la Gran Dama Oferente (Blanco *et al.*, 2015: 112-115 y nota 31). No hay huellas de estucados previos en las esculturas de Montealegre.

Los cien ejemplares contabilizados representan un porcentaje a considerar, el 15,82 %, del total de las 632 piezas de piedra (incluyendo los fragmentos arquitectónicos e indeterminados) conservadas en el Museo Arqueológico Nacional (MAN), el Museo de Albacete (MAB), el Museo Arqueológico de Yecla (MAYE), el Musée d'Archéologie Nationale et Domaine National de Saint-Germain-en-Laye (Louvre), el Museo de Arqueología de Cataluña (MAC) y el Museo Arqueológico de Murcia (MAM). La relación no es exhaustiva sino aproximada, ya que un examen completo de las esculturas requiere una manipulación que incluye el volteo, pues la huella fósil puede apreciarse a través de cualquier superficie, también la base de la escultura examinada. Por otro lado, el estado

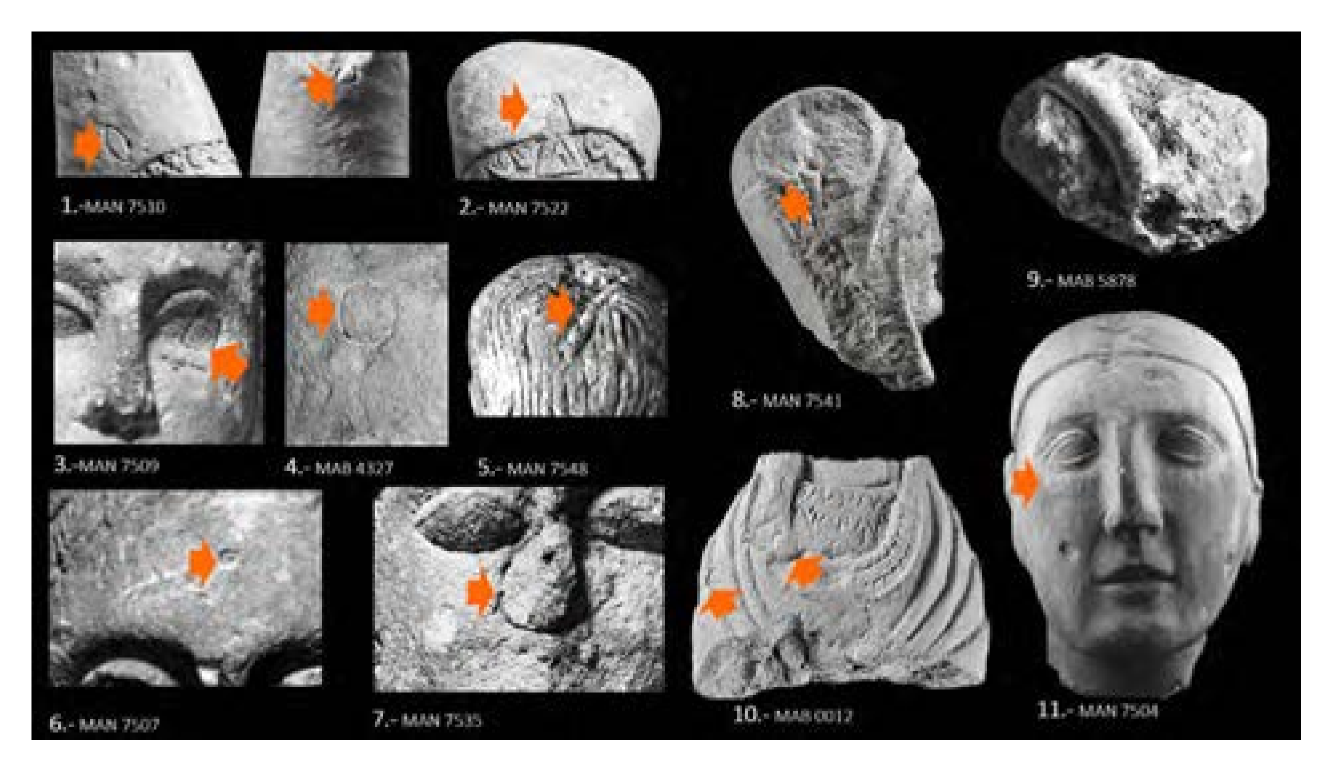


Fig. 3. Marcas y galerías fósiles en las esculturas del Cerro de los Santos conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo de Albacete (fotografías: José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

de fragmentación y erosión –muy pocas son las conservadas en su totalidad– hoy parece impedir agrupar fragmentos que en origen pudieran formar parte de una misma pieza esculpida, pero si bien es cierto que originariamente hubo ofrendas de esculturas completas, no hay que descartar que algunas representaran solo determinadas partes anatómicas, lo que es evidente en algunas pequeñas piezas animalistas del MAB –n.os 9 y 4361– (Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 176, lám. CLXXXIII, CS/MAB/172 y CS/MAB/173), algo no ajeno a los exvotos prerromanos. Por último, el catálogo citado recoge la totalidad de los hallazgos de piedra conocidos como procedentes del Cerro de los Santos, aunque no es improbable que pueda aparecer alguna escultura guardada en un domicilio particular, pues el descubrimiento del yacimiento en el siglo XIX alimentó numerosas colecciones privadas (Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 133-134). El inventario que recogemos en el anexo tiene como base las imágenes del catálogo citado editado en 2019 por S. Ramallo y F. Brotons, con fotografías de José Inchaurrandieta en su gran mayoría, que son también las utilizadas aquí.

Con las precauciones indicadas y considerando que los años de vida más intensa del santuario se sitúan entre los siglos IV y I a. C., estimamos que la producción anual podría estar en torno a 160 piezas, un número elevado e importante que contribuye a dar idea, por un lado, de la frecuencia de las ofrendas (téngase en cuenta que hubo otras más modestas como anillos, vasos, etc.), y, por otro, de la necesaria presencia de diversos artesanos para atender a los fieles devotos que mayoritariamente debieron adquirirlas en el entorno del santuario, considerando los medios de transporte al uso (los más afortunados dispondrían de carros), y que el peso de las estatuas no aconsejarían un transporte en principio inútil.

La materia prima de las esculturas con galerías fósiles procedería de canteras –tal vez una misma cantera– o de vetas de biocalcarenita que debieron ser explotadas entre los siglos V a. C. y I d. C., como parece desprenderse del análisis estilístico de tres ejemplares tallados. La fecha más antigua la ofrece una cabeza del Llano de la Consolación (Valenciano, 2000: 153-154), necrópolis a 6 km al noroeste del Cerro de los Santos siguiendo el antiguo camino prerromano. Conservada en el Museo de Albacete (fig. 4, 1), muestra la huella fósil en la mejilla izquierda, en el tratamiento del cabello y el modelo del rostro –con la sonrisa derivada de la arcaica griega– el trabajo del escultor tiene como paralelo próximo la cabeza del Caballero de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete), datado en el 480 a. C. (Sanz, y Blánquez, 2010: 272, n.º 18, lám. III 15), lo que evidenciaría una fecha para la explotación de la cantera, supuestamente, en el siglo V a. C. Otra evidencia es la nacela y baquetón con ovas de la cornisa a la que ya hemos aludido (fig. 4, 2) (Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 183, lám. CXC, CS/MAB/228), hallada en el Cerro de los Santos. Se trata de uno de los elementos de un pilar-estela, con paralelos en el siglo IV a. C. en Los Nietos (Almagro, y Cruz, 1981), si bien una revisión reciente relaciona numerosos ejemplares del tipo con la presencia púnica y las nuevas influencias romanas arribadas a la península ibérica a finales del siglo III a. C., vinculados a las vías de comunicación y al memorial dedicado a personajes en cuyo honor se realizarían libaciones y ofrendas (Prados, 2011: 201). Finalmente, una fecha más reciente para la explotación de la cantera la ofrece el torso del togado con *bulla* (fig. 4, 3) del MAC, probablemente de inicios del siglo I d. C. (Noguera, 1994: 127-128; Ramallo, y Brotons, 2019c: 224-225, lám. CCIXLIV-CCIXLV, CS/MAC/003), con la marca de una galería fósil junto a la mano derecha. Así pues, a través de las tres piezas mencionadas podemos concluir que los artesanos que trabajaron para el Cerro de los Santos explotaron unas mismas canteras durante un dilatado periodo de tiempo; no obstante, su aprovechamiento sería parejo al de otras más o menos próximas.

Una de las preocupaciones en las investigaciones del yacimiento ha sido la datación de las esculturas y su posición estratigráfica. Por ejemplo, Ruiz Aguilera y Savirón indicaron la posición de un torso de varón hallado a 3,34 m de profundidad bajo la escalinata de ingreso al templo (Brotons *et al.*, 2019: 48, lám. I, CS/MAN/001). La reciente revisión del edificio de culto con los datos aportados por las intervenciones antiguas y los registros más actuales, ha llamado la atención sobre

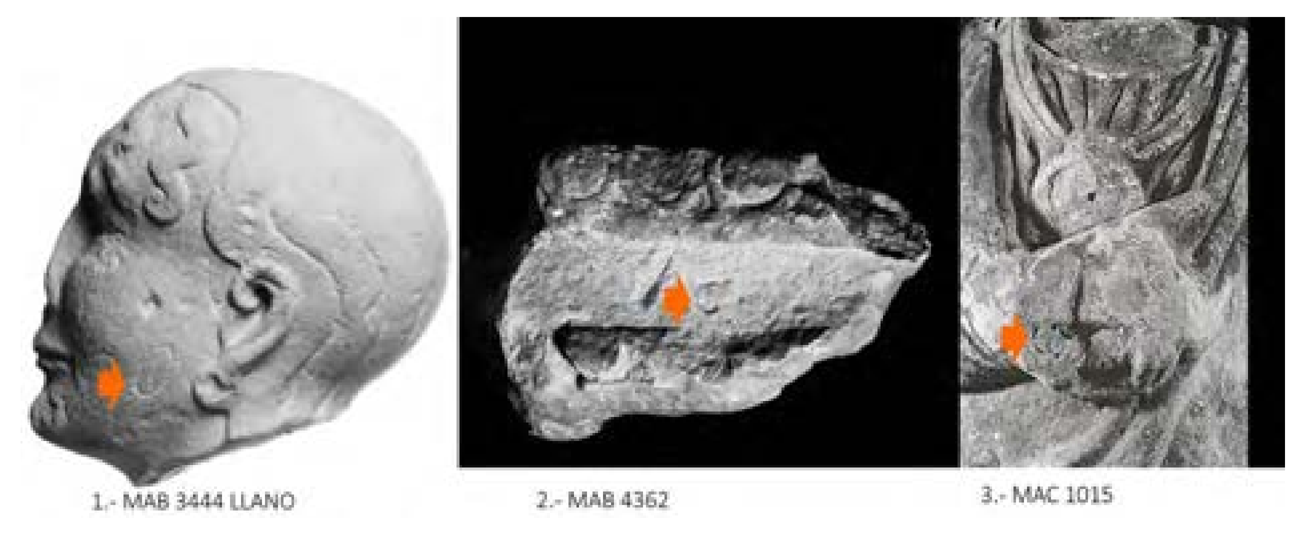


Fig. 4. Cabeza del Llano de la Consolación, cornisa del Cerro de los Santos, y togado con *bulla* del Museo Arqueológico de Cataluña (fotografías: Museo de Albacete, y José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

el amontonamiento de muchas esculturas, dispuestas en capas, que amortizarían el viejo santuario ibérico en un tiempo en el que se levantaría el templo siguiendo modelos itálicos, en el que se constituiría un gran depósito votivo soterrado, que al exterior estaría sellado por los pavimentos de la *cella* y el *pronaos* (Brotons, y Ramallo, 2017: 100 y ss.; Ramallo, y Brotons 2019a: 27). Dicho de otro modo, cuando menos una gran parte de las esculturas, que fueron realizadas en distintos tiempos, fueron recogidas y amontonadas con la construcción del edificio.

En la amplia horquilla temporal en la que el santuario estuvo activo, distintos artesanos hicieron uso de la cantera en la que las huellas de galerías fósiles son frecuentes. Con mayor o menor maestría, representaron modas en el vestir y seguramente reflejaron los estatus sociales (por ejemplo, un mayor tamaño es indicativo de un mayor poder adquisitivo al requerir más materia prima y más tiempo para su labra). Una postura evolutiva sobre las esculturas admitiría la posibilidad de un modelo que sucesivamente se iría renovando a la vez que mejoraría técnicas y estéticas. Teóricamente respondería a los estilos que sucesivamente ordenaron algunos investigadores, como Heuzey –«obras de estilo oriental, arcaizante griego y de decadencia grecorromana»–, P. Paris –que señaló uno greco-arcaico y otro hispano-grecorromano– o Mélida –apuntando influencias egipcias, arcaicas y romanas– (Ruiz, 1989: 44 y ss, 177). Sin embargo, los hallazgos de estatuaria ibérica a lo largo del siglo xx demuestran que lo más antiguo no es necesariamente lo menos perfecto. La mirada ha de abordarse desde un pensamiento más abierto que admite la convivencia de manos diestras y de otras que no lo eran, y la presencia de conceptos estéticos distintos en un mismo tiempo y para una misma intencionalidad devota. Unos y otros trabajarían en talleres que pudieron estar ubicados en el entorno del recinto cultual y no necesariamente a pie de cantera (Chapa, e Izquierdo, 2012: 238 y ss.), si bien la localización de las chozas de los canteros en el paraje de El Atochar permite suponer la existencia de talleres en esta área, alejada poco más de un kilómetro del santuario. En esa situación, una aproximación a quienes operaron en los talleres escultóricos del Cerro de los Santos ha de basarse en apreciaciones técnicas y estéticas, así como en los atuendos para piezas de época romana, como las esculturas de togados que indican claramente una cronología republicana (Noguera, 1994: 211-213) e incluso de época augustea.

Hemos seleccionado un cierto número de esculturas que ilustra cómo una misma cantera fue utilizada por escultores o artesanos diferentes. Por ejemplo, algunas cabezas masculinas están cubiertas por lo que pudiera interpretarse como un casquete de cuero, pero que en realidad se trata del perfilado del cabello dejado en reserva de manera intencionada. Es el caso de la cabeza MAN n.º

7644 (Brotons *et al*., 2019: 51, lám. VIII, CS/MAN/012), donde por debajo de ese elemento defensivo, tras la oreja, sobresale un mechón plano y ondulado que recuerda obras del siglo v a. C. (fig. 5, 1). Comparte la representación de la cabeza cubierta con la del MAB n.º 4321 (fig. 5, 2), así como un similar tratamiento de las orejas, los ojos abultados y las mejillas redondeadas, evidenciando un mismo gusto estético y una talla esmerada. La conservada en el Museo de Albacete fue recogida en la campaña de 1962 en el llamado estrato de las esculturas, y a media altura el cuello está intencionadamente seccionado mediante un corte muy limpio, pues tal vez fue concebida como la parte de un cuerpo o para facilitar su apoyo en el lugar donde fuera mostrada o colocada (Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 142, lám. CXXXVII, CS/MAB/007). Lo mismo parece sugerir una de las mejores cabezas procedentes del santuario, n.º 7504 del MAN (fig. 3, 11), comprada a Juan Amat en 1872 (Brotons *et al*., 2019: 50 lám. V, CS/MAN/007).

Otros ejemplos inciden en esa variedad de artesanos a través de técnicas, de gustos estéticos, o de intencionalidad simbólica; del esquematismo (fig. 5, 3) frente a las proporciones clásicas (fig. 5, 4) (Brotons *et al*., 2019: 68, lám. XLVII, CS/MAN/073 y 64, lám. XXXV, CS/MAN/055). Hay diferencias en las formas de trabajar el pelo, que normalmente se limita a la frente y laterales, raramente al dorso (fig. 5, 5 en Brotons *et al*., 2019: 55, lám. XVI, CS/MAN/025), frecuentemente está insinuado en la nuca. Sobre la frente, los mechones adoptan formas diversas: unos son geométricos triangulares (fig. 5, 6 a 8): los hay relacionados con los anversos de las monedas de Ikalesken (Ruano, 1988: 259, fig. 4. 1 y 2; Brotons *et al*., 2019: 63, lám. XXXIII, CS/MAN/052); toman forma de lengüeta plano-convexa (fig. 5, 10 en Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 144, lám. CXXXIX, CS/MAB/011; y fig. 5, 9 en Brotons, y Ramallo, 2019b: 188, lám. CXCV, CS/MAYE/004); los hay con flequillo recto (fig. 6, 1; Brotons *et al*., 2019: 53, lám. X, CS/MAN/016), e incluso una cabeza parece estar sujeta por garra de felino, recordando a los leones con cabezas humanas de época republicana (fig. 6, 2; Brotons *et al*., 2019: 52, lám. IX, CS/MAN/015). La cabeza MAN n.º 7509 (fig. 6, 3), con rizos y de proporciones clásicas, evoca obras helenísticas; los flequillos naturalistas cayendo en mechones sobre la frente responden a modas romanas (fig. 6, 4 y 5); también los *capite velato*, datados en el siglo ii a. C. (Noguera, 1994: 210), si bien revisiones más recientes relacionan los tipos con atuendos de época augustea (Ramallo, y Brotons, 2019b: 244). Los ejemplares de este tipo del Cerro de los Santos suelen tener un tamaño

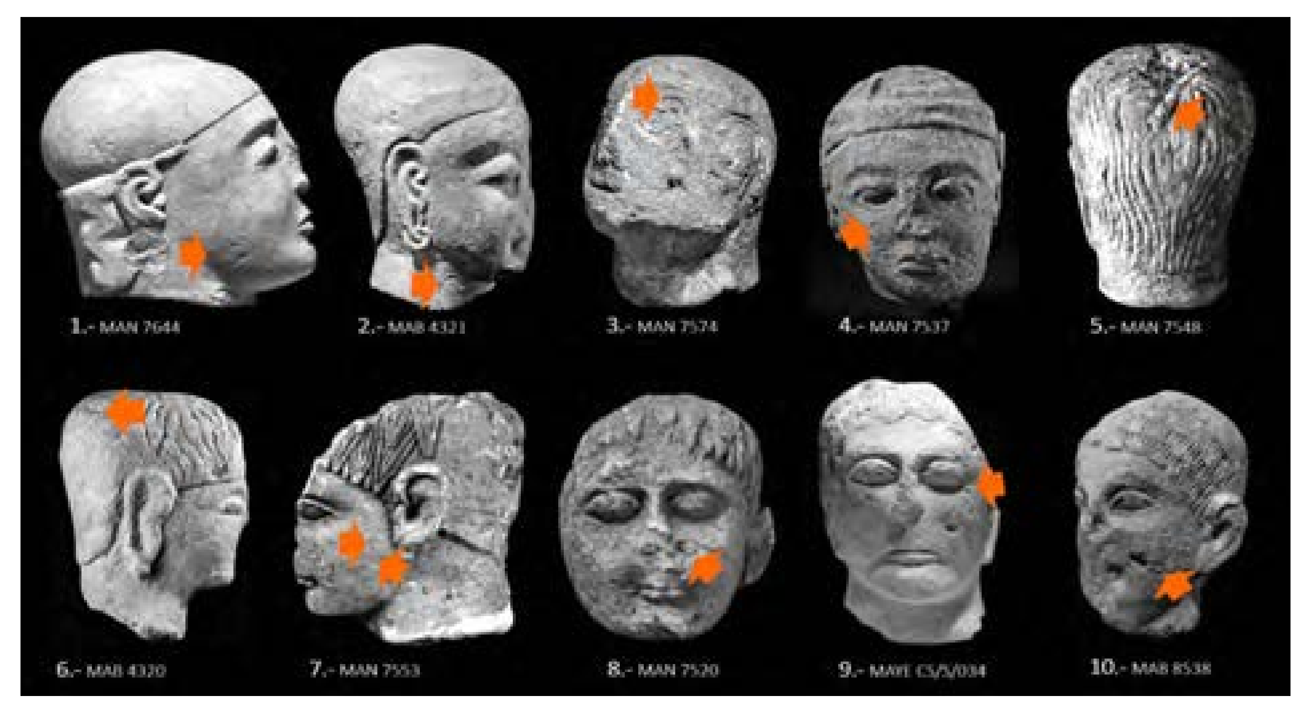


Fig. 5. Cabezas masculinas del Cerro de los Santos (fotografías: José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

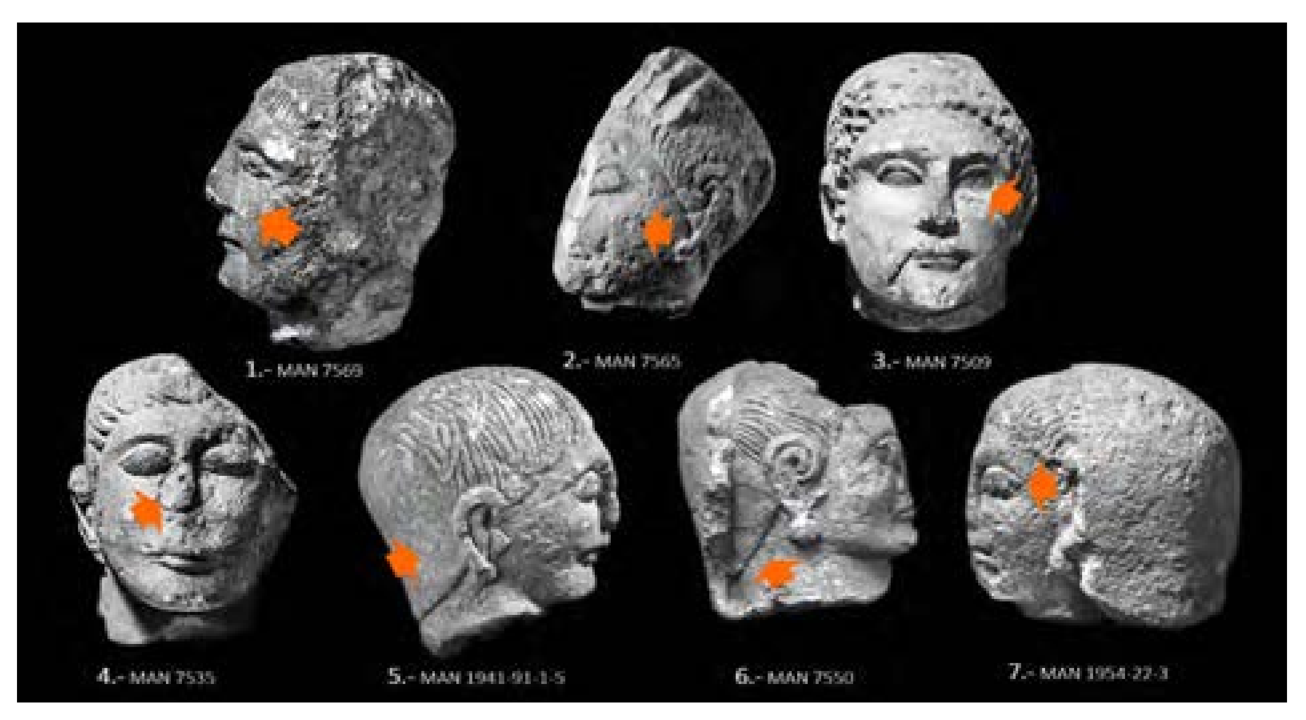


Fig. 6. Cabezas masculinas del Cerro de los Santos (fotografías: José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

algo menor del natural; dos fueron realizados por artesanos distintos: uno más diestro (fig. 6, 6 en Brotons *et al.*, 2019: 50, lám. IV, CS/MAN/006), otro menos afortunado (fig. 6, 7 en Brotons *et al.*, 2019: 49, lám. IV, CS/MAN/005).

Esas consideraciones en torno a los talleres que allí operaron para los devotos que acudían al santuario, se aplican al resto de la estatuaria del Cerro. Por ejemplo, los hubo diferenciados por conceptos sobre las proporciones de los cuerpos, como se aprecia en los torsos del MAB 5905 y 4329 (fig. 7, 2 y 1; Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 149-150, láms. CIL-CL, CCLVI, CCLXI, CS/MAB/033 y CS/MAB/031). En el último, la talla muy cuidada de los pliegues de la túnica es igual a la del fragmento MAB 4344 (fig. 7, 5; Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 153, lám CLV, CS/MAB/049), seguramente debida al buen hacer de un escultor con una maestría comparable a la que labró la Gran Dama Oferente, que exhibe esa forma de tratar los pliegues en la túnica y en los laterales del manto. Citemos, además, técnicas muy distintas en otros ejemplares, siempre con huellas fósiles, como MAB 4333 y 5832 (fig. 7, 3 y 4; Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 151, lám. CLII, CS/MAB/039, y 153, lám. CLV, CS/MAB/046), y MAYE 019 (fig. 7, 6; Brotons, y Ramallo, 2019b: 192, lám. CCII, CS/MAYE/017).

Otro tanto se encuentra en la escultura femenina, con piezas de una extraordinaria calidad estética incluso cuando los cuerpos son desproporcionados (fig. 8, 1; Brotons *et al.*, 2019: 87-88, lám. LXXV, CS/MAN/138), y otras de ejecución torpe (fig. 8, 3; Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 160, lám. CLXV, CS/MAB/093). Los atuendos indican modas, aunque ignoremos cuál fue su temporalidad, aparentemente muy amplia como muestran esculturas como la Dama de Baza del siglo IV a. C. (Chapa, e Izquierdo, 2010), o las representaciones femeninas en la pintura vascular de los siglos III y II a. C. (Vizcaíno, 2011). En algunas damas con las cabezas cubiertas por el manto son marcadas las diferencias en las técnicas de labra, en el tratamiento de los tocados (fig. 8, 2 en Chapa, 1980b: 153-154; Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 162, lám. CLXVII-CLXVIII, CS/MAB/099; fig. 8, 4 en Brotons *et al.*, 2019: 93, lám. LXXXV, CS/MAN/153), o en las actitudes (fig. 8, 5 en Brotons *et al.*, 2019: 90, lám. LXXIX, CS/MAN/145). Hay galerías fósiles en imágenes de mujeres con el alto tocado del que se hizo eco Estrabón siguiendo a Artemidoro, como es el caso de la cabeza del Museo de Murcia (Brotons, y Ramallo, 2019a: 219, lám. CCXXXVI, CS/MAM/005). Unos escultores centraron la atención

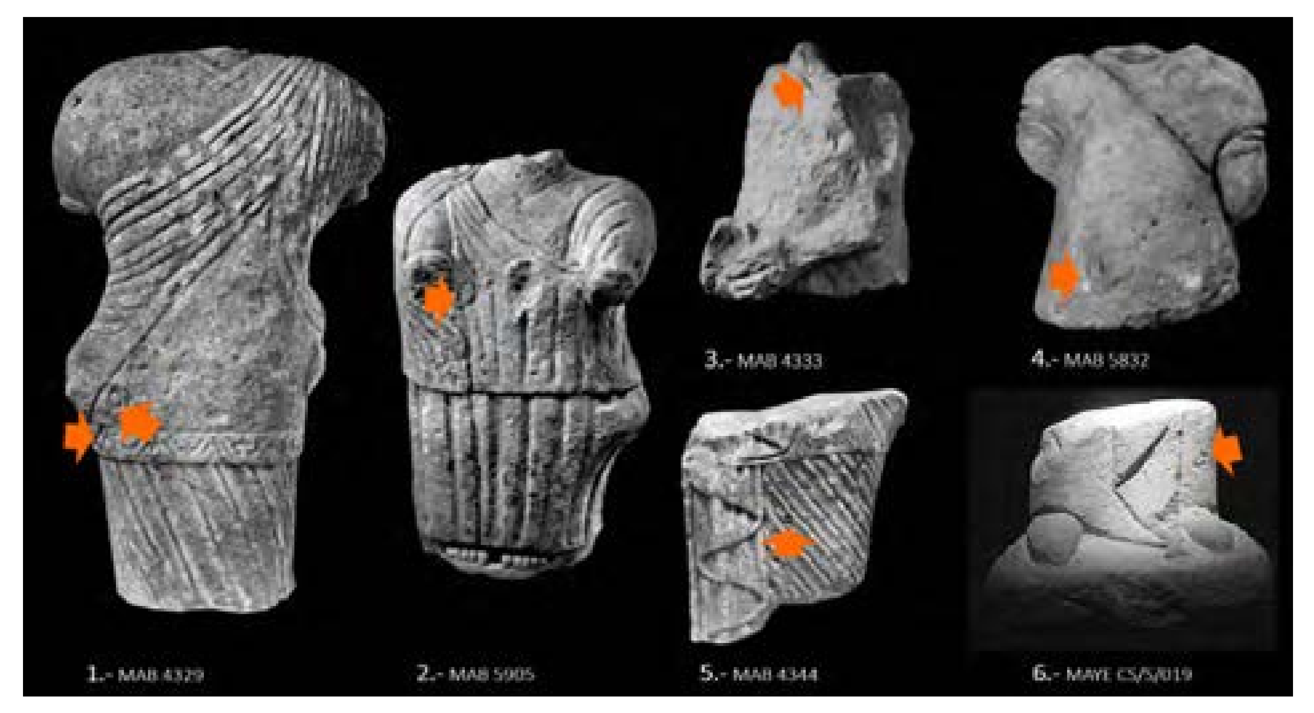


Fig. 7. Torsos masculinos del Cerro de los Santos (fotografías: Peter Witte, 1 a 3, y José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

en modelos muy naturalistas y talla esmerada, como la cabeza del MAN n.º 7510 (fig. 8, 8; Brotons *et al.*, 2019: 94, CS/MAN/156, lám. LXXXVII- LXXXVIII); otros fueron torpes en la ejecución, como la cabeza del Museo de Albacete que tal vez tomó como modelo a la anterior (fig. 8, 9 en Sanz; Ramallo, y Brotons, 2019: 161, lám. CXVI, CS/MAB/095). Y ejecutada bajo conceptos esquemáticos es la dama oferente MAN n.º 3513, pero hay dudas razonables sobre su autoría al ser adquirida al falsificador Amat (fig. 8, 7 en Brotons *et al.*, 2019: 86, lám. LXXIII, CS/MAN/134). Los ejemplos se multiplican entre las 100 piezas señaladas, se añaden fragmentos de torsos o de ropajes (fig. 9, 1 a 5), o ejemplares de escultura animalista (fig. 9, 6 y 7).

Todos los ejemplos mencionados evidencian, por un lado, la explotación de una cantera –o canteras– con una importante concentración de galerías fósiles, y, por otro, el uso de dichas canteras como materia prima para talleres distintos. No es nuestro interés aquí proponer talleres individualizados, sino dejar constancia de la explotación de una cantera durante un periodo dilatado de tiempo, que abastecería a escultores y artesanos muy diversos.

A modo de epílogo

Las esculturas del Cerro de los Santos siguen suscitando las más diversas reflexiones sobre el trabajo de los artesanos ibéricos, sus gustos e intencionalidades. Las más recientes investigaciones en torno al complejo cultual, que en su tiempo se levantaba junto a una importante vía de comunicación, ofrecen nuevos itinerarios para el conocimiento e interpretación del santuario y su entorno. Los argumentos a favor de un depósito de esculturas situado en los cimientos del templo construido según modelos itálicos dirigen la mirada hacia perspectivas distintas a los reiterados intentos de ordenación temporal de las producciones escultóricas, salvo cuando hay evidencias de modelos romanos. La aproximación a los talleres que operaron, cuyos compradores eran los devotos viandantes, peregrinos, o los habitantes del entorno, necesariamente deberá realizarse observando técnicas de talla y preferencias estéticas como elementos importantes para su clasificación.

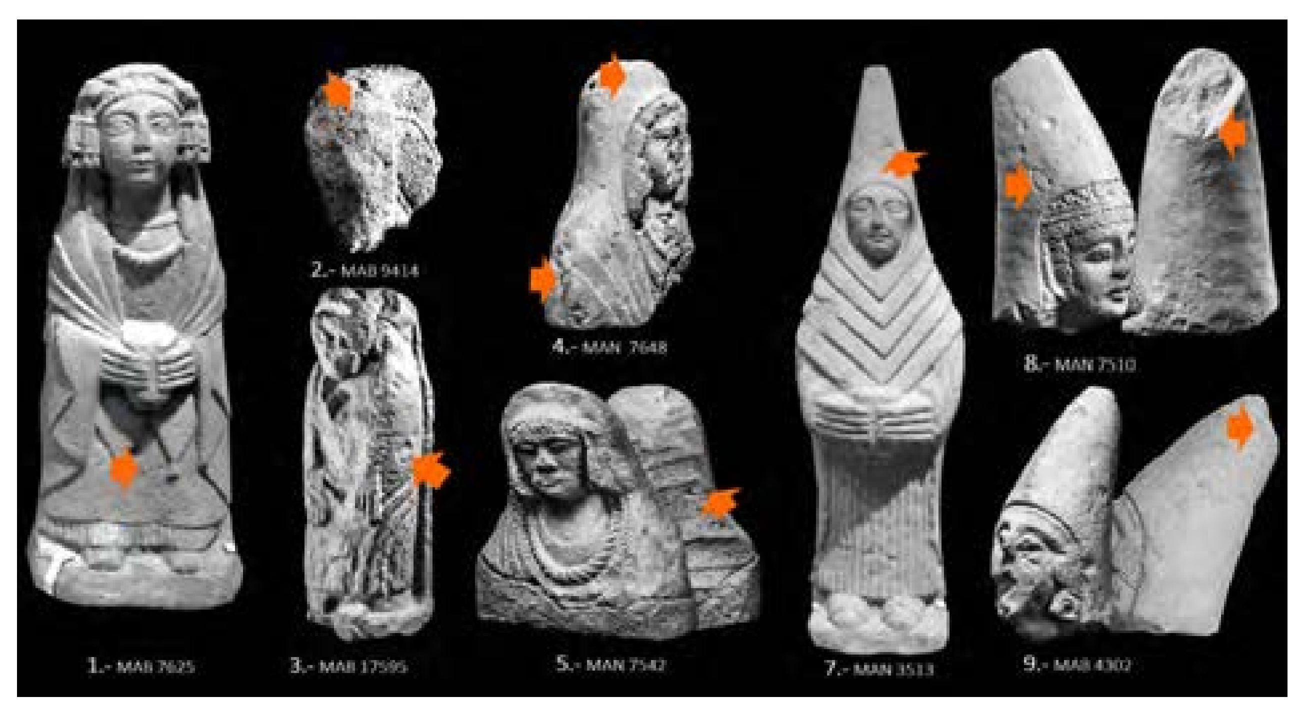


Fig. 8. Representaciones femeninas del Cerro de los Santos (fotografías: José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).



Fig. 9. Representaciones femeninas y animalistas del Cerro de los Santos (fotografías: José Inchaurrandieta, Archivo del Museo de Albacete).

La presencia de huellas de galerías fósiles en un número determinado de esculturas debidas a manos distintas, es indicativa de la proximidad de una veta en el sustrato geológico de la zona caracterizada por una cierta acumulación de ese tipo de depósitos marinos miocenos. Y la adscripción temporal de algunos hallazgos mejor tipificados en su cronología (cabeza del Llano de la Consolación, nacela, togado con *bulla*) parece confirmar la explotación de la cantera durante un dilatado periodo de tiempo.

Anexo. Esculturas del Cerro de los Santos con marcas fósiles

ICONOGRAFÍA	POSICIÓN DE LA HUELLA	N.º INV.	N.º CAT.[3]
Torso masculino	Junto al cuello de la túnica, a derecha	MAN 3512	MAN 095
Dama oferente	Tocado	MAN 3513	MAN 134
Torso femenino	Bajo el collar	MAN 7411	MAN 172
Cabeza masculina	Mejilla derecha	MAN 7504	MAN 007
Cabeza femenina	Lateral derecho sobre el velo	MAN 7506	MAN 155
Cabeza masculina	En la frente	MAN 7507	MAN 029
Cabeza masculina	Ojo derecho	MAN 7509	MAN 059
Cabeza femenina	Lateral derecho sobre el tocado	MAN 7510	MAN 156
Cabeza masculina	A la izquierda del rostro junto a aleta de la nariz	MAN 7520	MAN 054
Cabeza femenina	Sobre el velo de la frente	MAN 7522	MAN 192
Cabeza masculina	Varias zonas	MAN 7530	MAN 053
Cabeza masculina	Mejilla derecha	MAN 7537	MAN 055
Cabeza femenina	Lateral derecho del velo	MAN 7539	MAN 148
Cabeza femenina	Núcleo interno de la escultura	MAN 7541	MAN 165
Cabeza femenina	Dorso del velo	MAN 7542	MAN 145
Cabeza masculina	Parte superior del pelo en el dorso	MAN 7548	MAN 025
Cabeza masculina	Cuello, parte derecha por debajo del pelo, y nariz	MAN 7550	MAN 006
Cabeza masculina	Bajo la oreja izquierda	MAN 7553	MAN 052
Cabeza masculina	Mejilla izquierda y zona orbital derecha	MAN 7565	MAN 015
Cabeza masculina	Mejilla izquierda	MAN 7569	MAN 016
Cabeza masculina	Sobre el ojo izquierdo	MAN 7574	MAN 073
Cabeza masculina	Dorso a la altura del hueso parietal	MAN 7575	MAN 011
Cabeza masculina	Mejilla izquierda	MAN 7580	MAN 021
Busto femenino	Lateral derecho	MAN 7591	MAN 131
Cabeza masculina	Mejilla izquierda	MAN 7593	MAN 074
Dama sedente	Mejilla izquierda	MAN 7600	MAN 122
Torso femenino	Sobre el pecho	MAN 7604	MAN 171
Torso masculino	En la peana	MAN 7606	MAN 246
Torso femenino	En manto sobre el brazo izquierdo	MAN 7611	MAN 172
Torso masculino	A la altura de la cadera	MAN 7612	MAN 093
Cabeza femenina	Ojo izquierdo	MAN 7614	MAN 158
Dama estante	Parte inferior de la túnica	MAN 7620	MAN 143
Dama oferente	Parte inferior de la túnica superior	MAN 7625	MAN 138
Oferente masculino	Parte delantera derecha del manto y brazo izquierdo	MAN 7626	MAN 001
Dama estante (falsa)	Junto a mejilla derecha	MAN 7630	MAN 261
Dama oferente	Antebrazo izquierdo junto al pliegue del manto	MAN 7633	MAN 144
Torso femenino	Pliegue derecho inferior del manto	MAN 7642	MAN 179
Torso masculino	Pierna derecha	MAN 7643	MAN 082
Cabeza femenina	Sobre el dorso del tocado	MAN 7636	MAN 162
Varón estante	Zona posterior	MAN 7638	MAN 102
Cabeza femenina	Zona inferior	MAN 7640	MAN 159
Cabeza masculina	Mandíbula inferior derecha	MAN 7644	MAN 012
Torso masculino	En hombro izquierdo	MAN 7646	MAN 084
Cabeza femenina	Cuello y lateral izquierdo sobre el velo	MAN 7648	MAN 153
Torso masculino	Junto al cuello de la túnica	MAN 7651	MAN 098
Torso masculino	Sobre el pecho	MAN 7654	MAN 089
Figura masculina	Dorso	MAN 7659	MAN 002
Mano con vaso	Mano	MAN 7665	MAN 106bis

3 Referencias al catálogo editado por Ramallo, y Brotons, 2019.

ICONOGRAFÍA	POSICIÓN DE LA HUELLA	N.º INV.	N.º CAT.[3]
Torso femenino	Junto al borde inferior del manto	MAN 7668	MAN 204
Cuadrúpedo	En el macizado bajo vientre junto a la pata trasera izquierda	MAN 7675	MAN 232
Torso femenino	Parte inferior izquierda de la túnica	MAN 7680	MAN 183
Torso femenino	Parte inferior derecha del dorso	MAN 7694	MAN 139
Torso femenino	Lateral del hombro izquierdo	MAN 7717	MAN 177
Dama estante	A derecha del manto	MAN 7734	MAN 141
Torso femenino	Sobre la túnica	MAN 17348	MAN 182
Cuadrúpedo	Pata delantera derecha	MAN 17353	MAN 220
Cuadrúpedo	Pata ¿?	MAN 1871-82-23	MAN 233
Cabeza masculina	Dorso, a la derecha	MAN 1941-91-1-5	MAN 044
Cabeza femenina	Velo, a la altura de la frente	MAN 1941-91-1-8	MAN 157
Cabeza velada	Ojo izquierdo	MAN 1954-22-3	MAN 005
Torso femenino	Derecha del manto	MAB 0012	MAB 123
Torso femenino	Velo, a la derecha, a la altura del cuello	MAB 0014	MAB 124
Cabeza femenina	Lateral izquierdo y parte trasera del tocado	MAB 4302	MAB 095
Estante masculino	Parietal derecho	MAB 4319	MAB 001
Cabeza masculina	En el occipital	MAB 4320	MAB 008
Cabeza masculina	En el cuello, a derecha	MAB 4321	MAB 007
Cabeza masculina	Dorso del cuello	MAB 4327	MAB 017
Torso masculino	Lateral izquierdo del dorso	MAB 4329	MAB 031
Torso masculino	En el cuello	MAB 4333	MAB 039
Torso masculino	A la altura del brazo derecho	MAB 4334	MAB 037
Manto	En pliegue	MAB 4337	MAB 188
Tercio masculino	Pliegue lateral izquierdo del manto	MAB 4339	MAB 048
Torso femenino	Manto, a la altura de la cadera	MAB 4340	MAB 112
Torso masculino	Pliegue oblicuo de la túnica	MAB 4344	MAB 049
Cornisa	Nacela	MAB 4362	MAB 228
Manto	En pliegue oblicuo	MAB 4370	MAB 151
Torso femenino	Pliegue izquierdo inferior del manto	MAB 5190	MAB 110
Gualdrapa	Bajo la manta	MAB 5224	MAB 168
Torso masculino	Brazo izquierdo, junto a la axila	MAB 5227	MAB 038
Torso masculino	Dorso	MAB 5832	MAB 046
Torso masculino	Junto al antebrazo derecho	MAB 5905	MAB 033
Cabeza masculina	Frontal, parte superior	MAB 5917	MAB 030
Tercio inferior femenino	Lateral derecho	MAB 5949	MAB 143
Cabeza masculina	Mejilla izquierda	MAB 8538	MAB 011
Cabeza femenina	Sobre el lateral derecho del velo	MAB 9414	MAB 099
Estante femenino	Lateral izquierdo	MAB 17595	MAB 093
Cabeza masculina	Sobre el caballete nasal	MAN 7535	MAB 019
Cabeza masculina	Sobre ojo izquierdo (comprobar)	MAN 7713	MAB 002
Torso masculino	Pliegue terciado del manto	CS/S/014	MAYE 016
Torso femenino	Peana	CS/S/017	MAYE 047
Tercio inferior masculino	Lateral izquierdo del manto	CS/S/019	MAYE 017
Tercio inferior masculino	Peana	CS/S/022	MAYE 021
Torso masculino	Pliegue terciado del manto	CS/S/027	MAYE 014
Torso masculino	A la altura del pecho	CS/S/028	MAYE 012
Tercio inferior femenino	Lateral derecho del manto	CS/S/030	MAYE 045
Cabeza masculina	Junto al ojo izquierdo	CS/S/034	MAYE 004
Tercio inferior masculino	Lateral derecho del manto	CS/S/039	MAYE 026
Tercio inferior femenino	Peana	CS/S/049	MAYE 050
Cabeza masculina	Mejilla derecha	AM 942 BIS	MLU 006
Togado con *bulla*	Mano izquierda	1015	MAC 003

Bibliografía

Almagro Gorbea, M., y Cruz Pérez, M. L. (1981): «Los monumentos funerarios ibéricos de Los Nietos (Murcia)», *Sagvntvm*, 16, pp. 137-148.

Almagro Gorbea, M.; Lorrio, A., y Simón, J. L. (2015-2016): «Los pilares-estela de la necrópolis ibérica de Capuchinos (Caudete, Albacete)», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, vol. 31, pp. 59-83.

Andrés Díaz, D. (2004a): «El Periodo Jurásico en Las Atalayas de Yecla a través del estudio de su material fósil», *Yakka*, n.º 13, pp. 7-39.

— (2004b): «Aproximación al conocimiento de la fauna cretácica del paraje de Las Atalayas (Yecla-Murcia)», *Yakka*, n.º 14, pp. 7-28.

Blanco, M.; García, M. A.; Montero, J.; Del Egido, M.; Antelo, T.; Bueso, M.; Anaya, A.; Marco, L.; García, E., y Moreno, M. A. (2015): «Metodología y estudios analíticos en la intervención de la Gran Dama Oferente del Santuario del Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo (Albacete)», *La Ciencia y el Arte V. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*, pp. 102-103.

Blánquez Pérez J. J., y Polak, G. (2016): «Nuevos documentos para el estudio del santuario ibérico del Cerro de los Santos en el legado documental de Augusto Fernández de Avilés del CeDAP de la UAM», *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*. Coordinadas por B. Gamo Parras y R. Sanz Gamo. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, pp. 477-505.

Brotons Yagüe, F.; Chapa Brunet, T.; García Cardiel, J.; Ramallo Asensio, S., y Rodero Riaza, A. (2019): «Museo Arqueológico Nacional», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 45-132.

Brotons Yagüe, F., y Ramallo Asensio, S. (2014): «Una *dea stephanophoros* en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)», *Homenaje a Ricardo Olmos*. Per speculum in aenigmate. *Miradas sobre la Antigüedad*. Edición de P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández y T. Tortosa Rocamora. Anejos de Erytheia. Estudios y Textos, 7. Madrid: Asociación Cultural Hispano-Helénica, pp. 343-349.

— (2017): «Continuidad y cambios en los santuarios ibéricos del Sureste de Iberia: los templos *in antis* del Cerro de los Santos y La Encarnación», *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano*. Edición de T. Tortosa y S. Ramallo. Anejos de AEspA, LXXIX, pp. 93-116.

— (2019a): «Museo de Murcia», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 215-219.

— (2019b): «Museo Arqueológico de Yecla», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 185-202.

Brotons Yagüe, F.; Ramallo Asensio, S. F., y Sanz Gamo, R. (2016): «Proyecto de recuperación patrimonial del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)», *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*. Coordinadas por Blanca Gamo Parras y Rubí Sanz Gamo. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, pp. 555-568.

Carcavilla, L.; Del Puy Berrio, M.; López Martínez, J., y Durán, J. J. (2000): *Patrimonio Geomorfológico de la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. Disponible en: <https://iealbacetenses.dipualba.es/viewer.vm?id=0000010226&page=1&lang=es>. [Consulta: 24 de agosto de 2020].

Chapa Brunet, T. (1983): «Primeros resultados de las excavaciones en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Campañas de 1977-1981», *Crónica del XVI Congreso Arqueológico Nacional, (Murcia-Cartagena, 1982)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Seminario de Arqueología, pp. 643-654.

— (1984): «El Cerro de los Santos (Albacete), excavaciones desde 1977 a 1981», *Al-Basit*, n.º 15, pp. 109-126.

Chapa, T.; Belén, M., y García Cardiel, J. (2018): «De la cantera al taller escultórico ibérico. Un camino difícil de recorrer», Lapidum natura restat. *Canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación)*. Edición de A. Gutiérrez Garcia-M. y P. Rouillard. Documenta 31, Collection de la Casa de Velázquez, 170. Madrid, pp. 137-148.

Chapa Brunet, T., e Izquierdo Peraile, I. (coords.) (2010): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al Más Allá*. Madrid: Ministerio de Cultura.

— (2012): «Talleres de escultura ibérica en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular», *APL*, XXIX, pp. 237-264.

Chapa Brunet, T., y Martínez Navarrete, M.ª I. (1990): «Valoración general de las excavaciones desarrolladas en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)», *Homenaje a Jerónimo Molina García*. Madrid: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 103-111.

Fernández de Avilés, A. (1966): *Cerro de los Santos. Montealegre del Castillo (Albacete). (Primera campaña: 1962)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 55. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

Gallego Coiduras, I.; García de Domingo, A., y López Olmedo, F. (2004): «*Memoria» asociada al Mapa Geológico de España E. 1:50000, Hoja de Montealegre del Castillo 818/26-32 y Memoria. IGME, dirección y supervisión E. Elizaga Muñoz*. Disponible en: <https://datos.gob.es/es/catalogo/ea0010987-mapa-geologico-de-espana-e-1-50-000-hoja-818-montealegre-del-castillo>. [Consulta: 20 de julio de 2020].

López Ros, J., y Mora Moreno, J. de (1988): «Itinerarios geológicos de la provincia de Albacete: Fuente-Álamo, Montealegre del Castillo, la Higuera, Corral Rubio, Higueruela, Almansa», *Al-Basit*, 24, pp. 153-203.

Martínez Mira, I.; Vilaplana Ortego, E.; Cornejo Navarro, O., y García del Cura, M. A. (2015): «Anexo: estudio analítico de tres fragmentos de estatuaria ibérica procedente de Caudete (Albacete)», *Anales de Prehistoria y Arqueología,* vol. 31, pp. 85-90.

Millán, F. (2016): *El Cerro de los Santos. Historia, política, repercusión y recuperación patrimonial del primer yacimiento de la Cultura Ibérica*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/47848>. [Consulta: 16 de julio de 2020].

Noguera Celdrán, J. M. (1994): *La escultura romana de la provincia de Albacete* (*Hispania Citerior-Conventus Cartaginensis*). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Paris, P. (1903-1904): *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. París: Ernest Leroux.

Ponce Herrero, G. (1987): «El legado del régimen señorial en la estructura actual de las explotaciones agrarias en Montealegre del Castillo (Albacete)», *Investigaciones Geográficas*, n.º 5, pp. 67-79.

Prados Martínez, F. (2011): «Iberia entre Atenas y Cartago. Una lectura de los pilares-estela», *¿Hombres o dioses?: una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, pp. 179-210.

Puche Muñoz, A. (1989): «Síntesis geológica del término de Yecla», *Yakka*, n.º 1, pp. 115-141.

Rada y Delgado, J. de D. (1875): *Antigüedades del Cerro de los Santos en el término de Montealegre. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de D. Juan de Dios de la Rada y Delgado*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

Ramallo, S., y Brotons, F. (1999): «El Santuario Ibérico de El Cerro de los Santos», *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un Homenaje a la Memoria,* vol. 1. Coordinado por J. Blánquez Pérez y L. Roldán Gómez. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 169-178.

— (2019a): «Apuntes para una historia de la investigación», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 25-37.

— (2019b): «Las representaciones antropomorfas», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 235-248.

— (2019c): «Museo de Arqueología de Cataluña», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 223-225.

Rouillard, P.; Gleyse, M.; Moratalla, J.; Montel, G.; Costa, L.; Montenat, C., y Gagnaison, C. (2010): «Entre "Dama" y "Santa María", las canteras de El Ferriol en Elche», *Viejos yacimientos, nuevas aportaciones : Ciclo de conferencias (Madrid, 2008)*. Coordinado por Alicia Rodero y Magdalena Barril. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 211-235.

Ruano Ruíz, E. (1988): «El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete): una nueva interpretación del santuario», *CuPAUAM*, 15, pp. 253-273.

Ruiz Bremón, M. (1989): *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

— (1992): «Un nuevo exvoto procedente del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)», *Al-Basit,* n.º 31, pp. 105-109.

Sánchez Gómez, M. L. (2002): *El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Nuevas aportaciones arqueológicas*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Sanz Gamo, R., y Blánquez Pérez, J. J. (2010): «Caballeros y jinetes en torno a la vía Hercúlea», *Arqueología, sociedad, territorio y paisaje. Estudios sobre prehistoria reciente, protohistoria y transición al mundo romano en*

homenaje a María Dolores Fernández Posse. Biblioteca Praehistorica Hispana, vol. XXVIII. Madrid: CSIC, pp. 253-278.

Sanz Gamo, R.; Ramallo, S., y Brotons, F. (2019): «Museo de Albacete», *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y F. Brotons Yagüe. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 133-184.

Savirón Esteban, P. (1875): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos (I)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 8, pp. 125-129.

Valenciano Prieto, M. C. (2000): *El Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo, Albacete). Revisión crítica de una necrópolis ibérica del sureste de la Meseta*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Vizcaíno Esteban, T. (2011): «Imágenes, texto y prácticas en femenino. La cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València)», *Sagvntvm*, 43, pp. 125-132.

Zofío Fernández, S., y Chapa Brunet, T. (2005): «Enterrar el pasado: la destrucción del conjunto escultórico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)», *Verdolay*, n.º 9, pp. 95-120.

Objetos singulares en los espacios de representación de la *civitas* Ocela-Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias): juego de bronces con decoración argéntea y larga moharra de hierro[1]

Unique objects in the spaces of representation of the civitas Ocela-Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias): game of bronze pieces with argentean decoration and long iron spear

Ángel Villa Valdés (angel.villavaldes@asturias.org)
Museo Arqueológico de Asturias. España

Óscar García Vuelta (oscar.gvuelta@cchs.csic.es)
Laboratorios de Arqueología. Instituto de Historia (CCHS, CSIC). España

Rubén Montes López (rubmonte70@hotmail.com)
Arqueólogo. España

Resumen: Finalizada la conquista y asentado el dominio romano, en los viejos poblados castreños comienzan a introducirse soluciones inéditas en la arquitectura tradicional, innovaciones que se aplican sobre las construcciones domésticas pero también sobre los espacios destinados a acoger las ceremonias relacionadas con la actividad política o ritual que conciernen a toda la comunidad. Estos últimos conforman en castros como el Chao Samartín un conjunto arquitectónico espacialmente diferenciado que acusa también un marcado contraste en el registro arqueológico con los ambientes domésticos. Se presentan en este artículo varias piezas singulares cuyo significado se interpreta en función de su relación con estos espacios y las actividades en ellos desarrolladas.

Palabras clave: Pesas y medidas. Armas. Ejército romano. Terremoto. Minería aurífera.

Abstract: After the conquest and settled the romain domain, in the old hillforts begin to introduce unprecedented solutions in, never saw in tradicional architecture. The innovations that are applied to domestic constructions but also to the spaces destined to host the ceremonial related to political or ritual activity that concern the entire community. The latter form in hillforts such as Chao Samartín a spatially differentiated architectural ensemble, which means a marked contrast in the archaeological

[1] Este artículo ha sido elaborado como parte del proyecto de investigación «Economías locales, economía imperial: el Occidente de la Península Ibérica (s. II a. C.- s. II- d. C.). PID2019-104297GB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033», dirigido por la Dra. Inés Sastre Prats, del Instituto de Historia (CSIC).

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 20-12-2021

record with domestic environments. Several unique pieces are presented in this article whose meaning is interpreted according to their relationship with these spaces and the activities carried out therein.

Keywords: Weights and measures. Weapons. Roman army. Earthquake. Gold mining.

Con la conquista de los territorios septentrionales y la consiguiente integración forzada de sus comunidades en el régimen administrativo imperial, la suerte que habrían de correr los viejos poblados fortificados de la Edad del Hierro fue tan diversa como las circunstancias cambiantes que pautaron los tiempos, la intensidad y prioridades de la implantación romana en esta región. En el área occidental de Asturias, aquella que se extiende sobre las tierras fronterizas de los conventos astur y galaico, la intrusión romana muestra un cierto decalaje respecto a destacados asentamientos del centro de la región, como el castro de la Campa Torres en Gijón, o, hacia poniente, en la propia capital conventual, Lucus Augusti, a la que fueron adscritos buena parte de los asentamientos aquí referidos, entre ellos, el castro de Chao Samartín, en Grandas de Salime.

La introducción de ajuares clásicos en el repertorio convencional de fines de la Edad del Hierro no se produce en estos poblados hasta momentos avanzados del gobierno de Augusto, si no ya en época tiberiana. En realidad, un hecho común al conjunto de los castros asturianos y del oriente lucense, donde son inéditas importaciones republicanas, limitándose, por el momento, la presencia de *terra sigillata* itálica al mencionado asentamiento de la Campa Torres, donde, en todo caso, la documentación epigráfica es posterior al cambio de era (Maya, y Cuesta, 2001).

Cabe considerar que este retardo pudiera responder a un periodo de inestabilidad que se hubiese prolongado más allá de la fecha oficialmente establecida para la clausura de las guerras contra cántabros y astures. Las dataciones obtenidas en los campamentos explorados avalan esta hipótesis (Orejas *et al*., 2018; Menéndez, y Sánchez, 2018) y prueban la severa tutela militar mantenida durante el siglo I d. C., que respalda en ambientes civiles el marcado carácter castrense de los ajuares recuperados en muchos castros.

Es en este contexto en el que, sobre la trama edificada de la Edad del Hierro, se registra la introducción de soluciones inéditas en la arquitectura tradicional en los poblados castreños. Aparecen entonces las construcciones de planta ortogonal, estancias compartimentadas y adosadas, instalación de segundas alturas o el empleo de material latericio. Innovaciones bien caracterizadas en la arquitectura doméstica que se proyectan con similar claridad sobre los espacios de representación, aquellos que se entienden concebidos para acoger las ceremonias relacionadas con la actividad política o ritual que conciernen a toda la comunidad. Un espacio social compartido que se reitera en poblados de cierta entidad conjugando siempre y con disposición análoga los mismos elementos: muralla y puerta de ingreso, la plaza y la sauna. El tratamiento singular otorgado a estos elementos a partir de las primeras décadas de la era parece advertirse solo en determinados asentamientos, precisamente aquellos a los que cabe suponer, como más adelante se justificará, alguna relevancia en la ordenación administrativa regional, tal vez con categoría de *caput civitatis* (Villa, 2003). Debe advertirse, no obstante, que el uso que de estos espacios se hace en época romana no es más que una reconversión de elementos preexistentes que configuraban ya durante los siglos previos a la conquista el principal espacio político de los castros. Una renovación «urbana» en la que se aplican patrones formales importados sobre emblemas esenciales en el ideario castreño, pues cada uno de los espacios concernidos tiene su correspondencia física y funcional en el paisaje castreño de la Edad del Hierro. Así sucede con las puertas de ingreso, que, a pesar de integrarse en estructuras defensivas objeto de severas modificaciones en su estructura y función, mantienen su localización original; al igual que en las viejas saunas rituales, presentes en algunos castros desde finales del siglo

v a. C. pero desprovistas de su ancestral significado durante la efímera perduración altoimperial, o en el caso de las plazas-tribuna, levantadas sobre el solar que por siglos habían ocupado las grandes cabañas de reunión.

El castro de Chao Samartín

En el tránsito de los siglos ix-viii a. C. se estableció el primer asentamiento fortificado en el Chao Samartín (Villa, y Cabo, 2003). Este comprendía un área de ocupación doméstica que se extendía sobre la meseta principal protegida por una línea de fosos y empalizada. Segregada de la anterior por un segundo foso y ocupando la explanada superior del yacimiento, se extendía la acrópolis, una estrecha franja de apenas 30 metros de anchura y unos 80 de longitud, recortada por acantilados y protegida por una robusta empalizada. El ingreso se practicaba a través de una puerta monumental abierta hacia el mediodía en cuyo umbral, enterrada al nivel de la calzada, se instaló una cista con un cráneo de una mujer joven como único contenido reconocido. Traspasada esta y el pozo que flanqueaba la vía de acceso a la cima, ocupando el área central del recinto y abierto hacia la roca que domina el llano, se construyó un gran edificio de planta rectangular y esquinas redondeadas que ha proporcionado cerámicas y metalistería propia del Bronce Final[2].

A comienzos del siglo iv a. C., los rasgos característicos en el paisaje urbano de los poblados fortificados prerromanos se mostraban en el Chao Samartín con plena madurez. En este periodo se constata la excavación de nuevos fosos y la reparación de la muralla de acuerdo con el modelo compartimentado imperante en los castros de Asturias durante la II Edad del Hierro (Berrocal, 2004; Camino, 2000; Villa, 2007). Ajustado a este cinturón defensivo se extendía un caserío en el que predominaban las construcciones de planta rectangular, con esquina de naipe, sobre las circulares, todas ellas sin medianerías ni compartimentación del espacio interno. Dos tipos de construcciones se singularizan frente al resto por su fábrica, dimensiones y localización: las saunas y las grandes cabañas. Las primeras comenzaron a edificarse en los castros del valle del Navia a finales del siglo v o comienzos del iv a. C. (Villa, 2011), antigüedad similar a la obtenida en la gran cabaña de Os Castros en Taramundi (Villa *et al.*, 2007: 271) o la del propio Chao Samartín con fechas de amortización anteriores al cambio de era (fig. 1).

Las primeras evidencias de contacto con el mundo romano en el registro arqueológico son producciones de *terra sigillata* gálica (Sánchez, y Menéndez, 2005), algunos vidrios (Madariaga, 2005) y, fundamentalmente, numerario de época republicana, augustea o tiberiana (Gil, y Villa, 2006), pero si algo caracteriza el registro correspondiente a este nuevo periodo es la impronta inequívocamente militar en un escenario marcado por la introducción de ajuares exóticos, así como la renovación de las fortificaciones y la arquitectura doméstica, en ambos casos de acuerdo con patrones significativamente ajenos a la tradición constructiva local. Así se constata en la construcción de edificios de nueva planta, algunos, como la *domus*, de porte monumental y excepcionales en contexto castreño, y otros de menor empaque con clara inspiración militar y paralelos en los *contubernia* campamentales de Monte Curriechos, Legio VI o Aqvis Qverqvennis.

La huella militar decaerá visiblemente a comienzos del siglo ii d. C. coincidiendo con el descuido de fosos y muralla, el expolio de la *domus* (Montes *et al.*, 2013) o la notable disminución

---

2 Como referencia general para conocer la historia del asentamiento y una parte representativa de la colección arqueológica puede recurrirse a la guía del yacimiento (Villa, 2005) y al libro-catálogo de la exposición permanente del Museo Castro Chao Samartín (VV. AA., 2009).



Fig. 1. Vista cenital del área excavada del poblado castreño con indicación de los sectores tratados en el artículo: puerta y cuerpos de guardia (1), calzada de ingreso (2), gran plaza rectangular (3) y estancia aneja (4), sauna (5) y edículo *C.13* (6). (Foto: Ángel Villa Valdés).

del flujo monetario y otros productos de importación en un ambiente que, a pesar de todo, permite advertir la consolidación del antiguo recinto castreño en residencia principal para las élites locales.

Los edificios comunitarios tradicionales, saunas y grandes cabañas, conocerán también su propia transición al nuevo marco ideológico. Mientras la gran cabaña es sustituida por un amplio edificio de planta rectangular y bancos corridos que, a modo de plaza, se abre hacia la puerta del poblado, la sauna pervivirá, si bien con importantes modificaciones en su estructura y funcionamiento.

La relevancia secular del Chao Samartín como lugar central se tradujo en época romana en la obtención de un rango administrativo destacado, probablemente como cabecera de una *civitas*, la entidad administrativa básica establecida por Roma tras la conquista como base de la organización jurídica del correspondiente *conventus*. Su estatus era peregrino y, por tanto, estaba concebida fundamentalmente como unidad de tributación sobre un territorio bien delimitado (Orejas, 2005). El descubrimiento de un texto inscrito sobre un vaso cerámico en el que se hace referencia a las poblaciones de Ocela y Buroflavia, las dos citadas por Ptolomeo entre las ciudades interiores de los galaicos lucenses (Francisco, y Villa, 2010), junto con la agregación de atributos, ha permitido proponer la identificación del Chao Samartin como capital de la primera de estas *civitates*.

Durante las últimas décadas del siglo II d. C., el poblado fue destruido por un fuerte terremoto. Las particulares condiciones orográficas del lugar amplificaron localmente la violencia de la sacudida produciendo en algunos puntos la superposición de los estratos geológicos, que se desplazaron



Fig. 2. Muro occidental de la plaza abatido sobre el pavimento. A la izquierda se advierte el muro desplazado y el sustrato geológico cabalgando sobre el banco corrido. (Foto: Ángel Villa Valdés).

hasta cabalgar sobre los fundamentos del muro abatido (fig. 2). Los efectos del seísmo pueden ser reconocidos sobre la trama edificada especialmente a partir de las grietas, el desplazamiento de paramentos y el colapso masivo de las paredes bajo las cuales fueron sepultados ajuares extraordinarios que reúnen, solo en algunas casas, centenares de vasos cerámicos.

Sobre las ruinas del poblado romano se emplazó, en tiempos de la monarquía asturiana (siglos IX-X), una necrópolis que prolongó el uso funerario del Chao Samartín hasta el fin de la Edad Media (Villa *et al*., 2008).

Un secular escenario urbano y ceremonial

Desde mediados del primer milenio a. C. se advierte, en aquellos castros excavados en extensión suficiente, la creación de espacios singulares en los que, a la monumentalidad de los bastiones que protegían la puerta y vía de ingreso al recinto, se agregaban el tratamiento singular y la preeminencia topográfica otorgada a determinados edificios respecto al punto de vista de quien traspasaba el umbral del poblado. Espacios ajenos al uso residencial que se presentaban como umbral ineludible en el paso hacia el área nuclear del poblado, en el que se desarrollaban los quehaceres domésticos de la comunidad. Se conformaba así, como ya se ha expuesto en otros trabajos, un área de uso social que ha sido reconocida bajo los horizontes de cronología imperial en castros como Coaña, Monte Castrelo de Pelóu, el propio Chao Samartín y en otros que no llegaron a conocer la ocupación romana, caso de A Cidá de Borneiro (fig. 3).

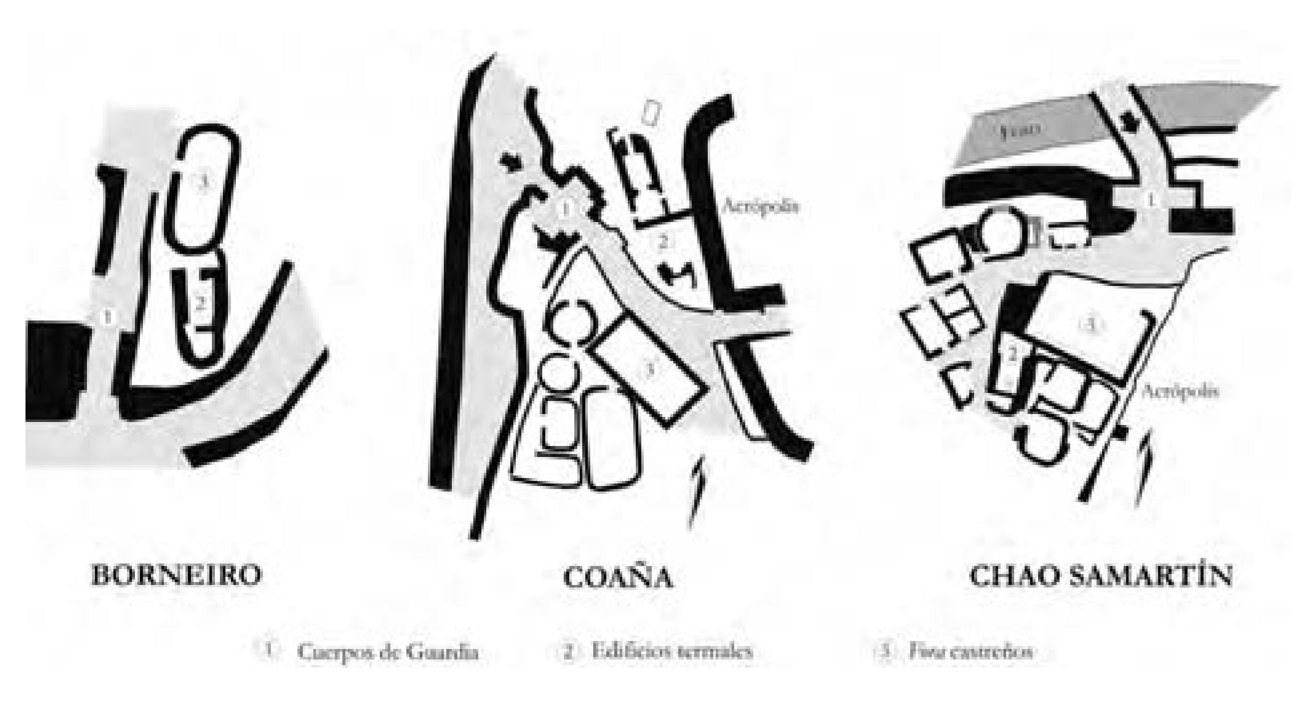


Fig. 3. Esquema comparativo entre los espacios ceremoniales de los castros de Borneiro, Coaña y Chao Samartín. (Dibujo: Ángel Villa Valdés).

De su utilidad como vertebradores de la actividad comunitaria da testimonio el hecho de que Roma no promovió su desaparición sino que propició su continuidad, si bien reduciéndolos a espacios de representación que, manteniendo su tratamiento monumental, componían un «rústico remedo funcional del *fórum* clásico en el que las nuevas elites ejercerán sus jefaturas locales al amparo de la legitimidad que proporcionaban los símbolos seculares del castro, renovados a tal fin como espacios ceremoniales pero vacíos de la significación ideológica que había animado su construcción durante la Edad del Hierro» (Villa, 2011: 42).

Los elementos que configuraron este escenario en el poblado altoimperial del Chao Samartín fueron excavados en toda su extensión. En determinados sectores, las estratigrafías obtenidas ilustran los horizontes basales de las estructuras y alcanzan, en otros, las fases más antiguas de la ocupación del cerro. Puede por ello conjugarse la descripción detallada de estructuras y registros que las contextualizan temporal y funcionalmente con la lectura diacrónica de cada sector, subrayando la vigencia secular del conjunto.

La puerta y vía de ingreso

El paso al interior del recinto se abría sobre el flanco meridional. Un área intensamente fortificada desde la más temprana ocupación del castro. En época altoimperial conoció refacciones y refuerzos que cesarán a partir de época Flavia, cuando comienza a producirse la paulatina amortización del foso que protegía el paso. El camino salvaba esta trinchera sobre un robusto machón que franqueaba el paso hasta la puerta. Esta, de unos 3,5 m de amplitud, era protegida por sendos baluartes y dos cuerpos de guardia enfrentados (Villa, 2007: 208). Tras el umbral, la vía, ligeramente ensanchada, conformaba un espacio amplio delimitado por los edificios de la plaza, el cuerpo meridional de la sauna, el pequeño edificio *C.13* y las defensas de la puerta. De aquí partían las callejuelas que ordenaban la circulación interior del poblado.

Identificado en el registro con la signatura *R.2*, el vial discurre desde la puerta del recinto hacia el norte trazando un amplio arco paralelo a la muralla y franqueando a su paso el acceso a



Fig. 4. Gran plaza rectangular pavimentada. A la derecha, arriba, la sauna. En primer plano, la calzada de ingreso al poblado. (Foto: Ángel Villa Valdés).

los edificios yuxtapuestos a la misma y del lado opuesto de la calle. Mantiene un ligera pendiente, con valores próximos al 4 %, que se acentúan notablemente en sus últimos metros hacia el sur, donde alcanza un desnivel del 30 %. Es precisamente en este tramo de máxima inclinación donde el pavimento de losas horizontales utilizado en el resto de la calle estaba siendo reemplazado, en el momento en que se precipitó el abandono, por otro con losas dispuestas de canto o chapacuña, más apropiado para superficies con pronunciados desniveles. De los materiales recuperados sobre la calle, entre los que predominan las piezas cerámicas y los clavos, destaca por su singularidad un pendiente fabricado en oro (Villa, 2010: 120). La ruina de los edificios colindantes y el derrumbe masivo de sus muros sobre el cuidado pavimento de losas sellaron en su caída materiales cerámicos poco expresivos a pesar de su relativa abundancia, a causa de su gran fragmentación y desgaste por rodadura.

La plaza

Este gran edificio abierto se alza frente a la puerta, ligeramente sobreelevado respecto al piso de la vía, único tramo de calzada intramuros con amplitud suficiente para el tránsito de carros o mercancías voluminosas. Construido sobre una extensión en torno a los 100 m^2, se presenta como una gran sala de planta rectangular de piso pavimentado mediante losas de pizarra bien escuadradas (fig. 4). Dos pies derechos sobre el eje del edificio soportaban el vuelo de la cubierta de pared a pared. Sendos bandos corridos se disponen sobre los muros norte y oeste, si bien, en este último caso, resultó en parte sepultado por el cabalgamiento de la roca encajante. El conjunto se completaba con una estancia adosada a la esquina suroeste a modo de pequeño hemiciclo con banco corrido en toda su extensión (fig. 5). Grandes losas irregulares pavimentan el piso del que podría ser relicto o ¿remedo? de un edificio anterior. De hecho, las excavaciones prueban que la configuración última de este



Fig. 5. Estancia pavimentada y banco corrido aneja a la plaza rectangular. (Foto: Ángel Villa Valdés).

espacio es heredera de un edificio de similares dimensiones, aunque de planta elíptica, levantado durante la Edad del Hierro con vigencia entre el siglo IV y el I a. C.

El repertorio de materiales atrapados bajo el desplome masivo de paramentos es muy escaso y refrenda, por contraste con la generosidad de los ajuares recuperados en espacios de habitación, la condición de ambiente ajeno a la actividad doméstica y artesanal. El limitado conjunto de piezas recuperadas responde a los parámetros habituales de época romana y se ajusta temporalmente al momento estimado para la destrucción y abandono del asentamiento con respaldo de dataciones ^{14}C. Es el caso de tipos muy representativos de la serie lucense altoimperial, como los vasos ovoides de la variante gris con decoración de líneas bruñidas verticales (Montes, 2009: 426-427, ficha 148; Hevia, y Montes, 2009: 111, fig. 95.1).

La sauna

A partir del siglo IV a. C., en el Chao Samartín están presentes los elementos más representativos del urbanismo de la Edad del Hierro regional: fosos, murallas de módulos, cabañas de planta simple para uso doméstico o de grandes dimensiones para el servicio comunitario y, por supuesto, la sauna.

Fue levantada a comienzos del siglo IV a. C. y, al igual que el resto de edificios aquí tratados, en una situación topográficamente dominante respecto a la puerta y calzada de ingreso. Su posición prevalente sobre la trama urbana fue respetada sin que los cambios acaecidos en época romana la alterasen; más bien se advierte lo contrario, pues no solo condicionó las reformas emprendidas en otras cabañas, sino que además fue objeto de una notable ampliación en un momento de probada saturación del espacio intramuros.

En su diseño original, el edificio se ajustaba al patrón compartido por el resto de monumentos asturianos y gallegos, con cubierta a dos aguas mediante grandes losas de pizarra, remate interior



Fig. 6. Vista cenital de la sauna en la que se advierten las reformas aplicadas sobre el primitivo edificio de la Edad del Hierro: conversión de la cabecera en *sudatio* con apertura de puerta y desplazamiento del horno al área central del edificio. (Foto: Ángel Villa Valdés).

abovedado y planta absidial en cabecera, atributos comunes que avalaban su clasificación como modelo ejemplar de sauna castreña (fig. 6). El edificio mostraba, ya en el siglo I d. C., amén de las mutilaciones y reformas sufridas en su efímera adaptación a modelos termales clásicos, signos evidentes de un abandono que encontraría, a fines de la siguiente centuria, un último episodio en el derrumbe compacto y masivo de las losas de cobertera sobre el enlosado interior como consecuencia del seísmo que provocó la ruina súbita y violenta del poblado (Villa, 2018).

Sobre la función de las saunas, las diversas interpretaciones en torno a su simbología y uso coinciden en señalar el contexto marcadamente ritual vinculado, por la mayor parte de investigadores, con divinidades de naturaleza acuática y ritos iniciáticos (Almagro, y Álvarez, 1993; Silva, 2007; García Quintela, 2016); espacio mágico donde se custodiarían, en un edifico canónico, angosto y cerrado, junto con el «fuego común», los agentes básicos del pensamiento religioso de aquellas comunidades castreñas (Villa, 2011).

Edículo

Este pequeño edificio se alza, enfrentado a la gran plaza, en un plano igualmente sobreelevado respecto a la calzada que media entre ambas construcciones. Es identificado en el registro del yacimiento como sector *C.13*. Su planta, rectangular de aristas resueltas en arco tanto al interior como al exterior, alcanza los 4,37 m de longitud por los 2,85 m de anchura y sus muros, que encierran una superficie próxima a los 7,20 m^2, poseen un grosor variable entre los 0,40 m y 0,45 m, con excepción de algunos tramos del lienzo meridional donde no superan los 0,33 m. En alzado se alcanzan cotas máximas de 1,06 m en la esquina meridional, para disminuir hasta los 0,40 m en el lienzo occidental.



Fig. 7. Edículo *C.13*. Vista cenital tras su completa excavación y, a la derecha, imagen en la que se advierte el sellado del horizonte romano bajo el muro desplomado del que proceden los materiales aquí tratados. (Foto: Ángel Villa Valdés).

En la fachada norte, flanqueando el vano, resta un tramo de muro adosado, un contrafuerte similar al instalado con frecuencia en muchos otros edificios en uso en época romana (fig. 7).

La estructura descansa sobre la roca en la fachada norte y lienzo oriental y sobre un relleno en el resto del perímetro. Una masa compacta y homogénea compuesta fundamentalmente de tierra y detrito pizarroso menudo bajo el que resultaron sepultadas las fortificaciones prehistóricas y que regulariza el área de entrada al recinto. De acuerdo con un procedimiento común, los edificios levantados durante la Edad del Hierro, en sus hiladas básicas de nivelación los bloques de cuarcita predominan sobre el aparejo de pizarra.

Sorprende de su estructura el desproporcionado número de accesos practicados en los muros para una superficie tan reducida. Sobre un trazado inferior a los 15 m lineales de pared, cuatro vanos llegaron a facilitar el tránsito desde el exterior. Dos vanos gemelos con 0,75 m de luz se abren en la fachada norte hacia la calle *(R.2)* separados por un tramo de pared de 0,90 m; las entradas restantes se disponen sobre los lados cortos de la cabaña. Hacia el este, abierto hacia el estrecho callejón que la separa de su edificio contiguo *(C.9)*, se encuentra el único de los huecos que dispone de encajes para la puerta y que es también el de mayores dimensiones con 0,85 m de amplitud. A diferencia del resto, ocupa una posición lateral respecto al centro de la pared. El último vano se abre en el lienzo occidental, ofrece una amplitud exacta a los dos primeros (0,75 m) y resultó parcialmente cegado con la construcción de la escalinata de paso hacia el adarve de la muralla. No se ha documentado compartimentación alguna que pudiera justificar tal proliferación de vanos y, de acuerdo con el registro estratigráfico, todos los accesos se mantenían practicables durante la última fase de ocupación del edificio en época altoimperial.

El suelo de la cabaña muestra una secuencia prolongada y compleja. Varios canales excavados en la roca discurren bajo los relictos de pavimentos y derrumbes. Cabe sospechar en alguno de ellos la correspondencia con estructuras levantadas durante las fases más antiguas del castro al modo en que se muestran en otros sectores de este y en poblados coetáneos como Pendia, Cabo Blanco o Taramundi (Fanjul, y Villa, 2019). Otros, rebajados con finalidad drenante, conservaban aún algunas losas de cobertera. Sobre ellos se extendía un horizonte residual, denso, arcilloso, muy alterado, rico

en materia orgánica y abundantes improntas de trama vegetal. Sellaban este paquete estratigráfico los relictos de un último pavimento de mortero calcáreo. Entre este y el derrumbe masivo y compacto de paramentos se conformó un horizonte de composición heterogénea, matriz terrosa y presencia abundante de madera carbonizada en el que fueron recuperados la gran moharra de hierro y el juego de ponderales que centran el discurso de este trabajo (fig. 7 dcha.).

El repertorio cerámico asociado resulta coherente con la secuencia descrita, pues a las cerámicas de uso metalúrgico y otras decoradas con incisiones de espina de pez o los groseros espatulados característicos de las producciones prerromanas recogidas en los horizontes datados en la Edad del Hierro, se superpone la cerámica común altoimperial de procedencia lucense (Alcorta, 2001). Como muestra significativa, deben destacarse un vaso ovoide anaranjado (Hevia, y Montes, 2009: 107, fig. 91.2), una cazuela de fondo plano, una tapadera, un borde de orza con nervaduras y algunos fragmentos de cerámica engobada acompañados de un pivote de posible anforeta (Hevia *et al.*, 2001). Así pues, el repertorio cerámico de este singular edículo se caracteriza por su carácter residual, especialmente señalado en época romana. El inventario es escaso y caracterizado por la fragmentación y reducido tamaño de las piezas. El formidable contraste con otros sectores del yacimiento en número de registros, contexto mobiliar y circunstancias deposicionales permite descartar su reconocimiento como espacio doméstico.

Las piezas

Moharra (MAA 07050 - Ch. 96/1534)

Esta larga moharra forjada en hierro alcanza los 93,5 cm de longitud. De base ancha y lados rectos, presenta una hoja de doble filo con nervio central de sección curva poco sobresaliente. El enmangue tubular, con una longitud de 22,5 cm, reduce su diámetro exterior desde los 3,1 cm hasta los 1,85 en el encuentro con la hoja (fig. 8). La pieza resultó sepultada durante el colapso masivo de la construcción y fue recuperada bajo un lienzo de muro caído y encajado en el interior de la estancia.

Las características extraordinarias de esta pieza, de dudosa eficacia en combate, sugieren un uso de carácter simbólico relacionado con cualquiera de las ceremonias de orden jurídico-militar en las que era requerida la presencia o empleo de lanzas: el *hasta censoria*, clavada en la plaza pública por los censores para anunciar la subasta de las rentas del Estado; el *hasta centumviralis*, señal de la jurisdicción de los centunviros y razón por la cual el juicio de estos magistrados se llamaba *judicium hastae*; el *hasta fiscalis*, clavada para anunciar la venta de algo perteneciente al fisco, o el *hasta proctoria* o *venditiones*, clavada en señal de venta a la puja de los bienes de los ciudadanos proscritos o condenados (Arnal, 1985). De su relevancia en el imaginario legal es buena muestra su utilización por parte de la Legio VI como una de las contramarcas de numerario más frecuentes. Una moharra, en este caso de larga longitud de entrada, sirve también de astil y cubo para el enmangue del fragmento de estandarte expuesto en el Museo Arqueológico de Asturias (MAA 07025) procedente de El Castiellu de Llagú, en Oviedo. Un modelo, el de hombros caídos (Bishop, y Coulston, 2016: 81), documentado en otros asentamientos con presencia militar como Monte Castrelo de Pelóu o el propio castro de Chao Samartín, ambos en Grandas de Salime (Villa, 2009a: 260 y e. p.).

Juego de bronces con decoración geométrica (Ch. 96/1508)

El conjunto procede de un mismo edificio y comparte contexto estratigráfico con la gran lanza de hierro anteriormente descrita. Se trata de un lote de 15 piezas metálicas, fundidas en bronce, que, con pesos variados, reproducen en diferentes módulos un cuerpo cilíndrico con moldura central y desarrollo en doble escocia hacia las bases. Un orificio de sección circular las atraviesa por su eje

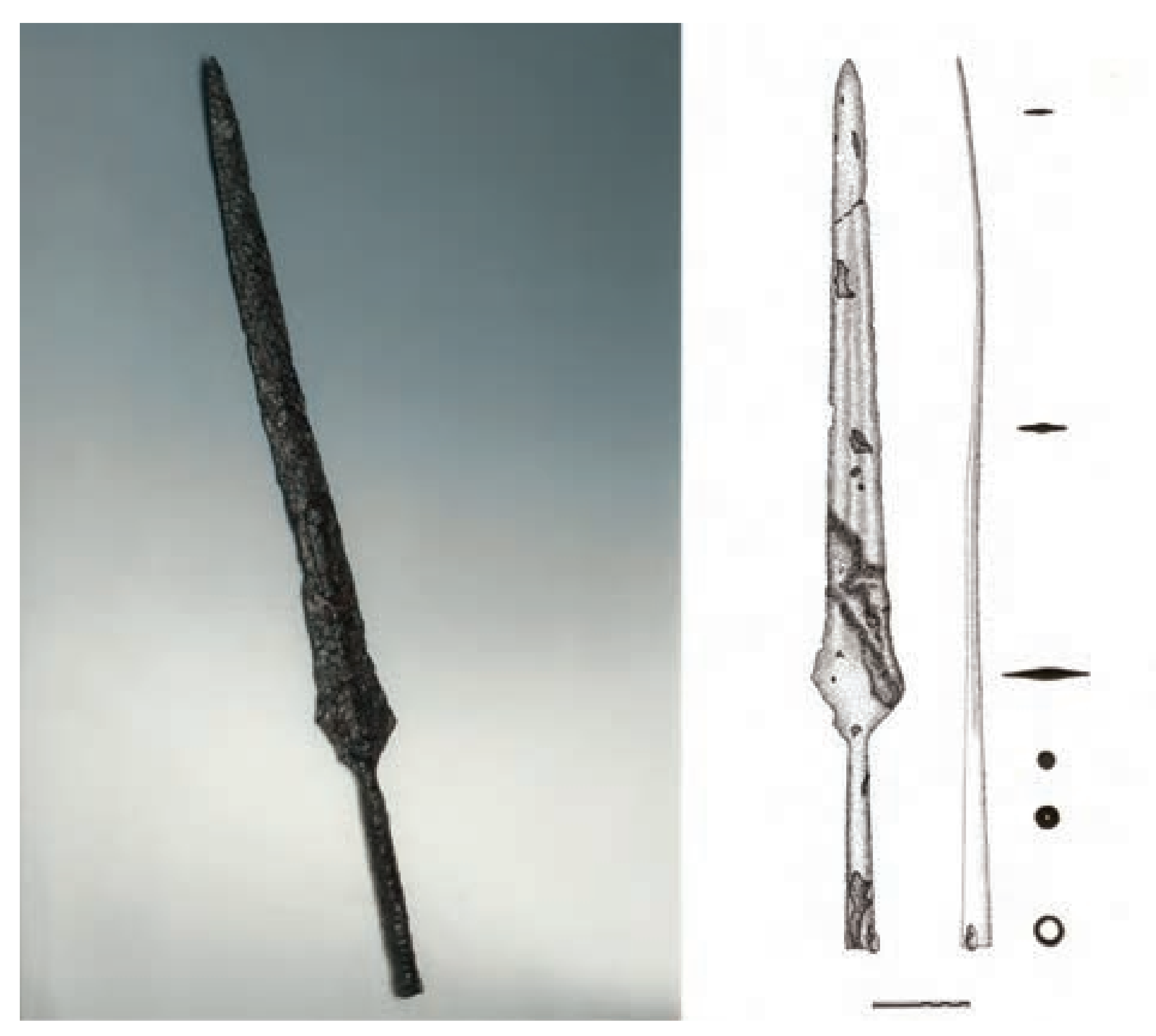


Fig. 8. Moharra de hierro procedente del edículo *C.13*. (Foto: Santy; dibujo: Pablo Naveiras).

(tabla 1). Sus dimensiones varían entre los 25 y los 29,5 mm de diámetro en las piezas de mayor tamaño y los 8,5-10 mm en las menores. En todas ellas, la superficie lateral está decorada con motivos geométricos que, ocasionalmente, se extienden a las bases. En trabajos anteriores se han presentado como posible juego de ponderales[3], valorándose la posibilidad de que las figuras representadas pudiesen expresar un valor contable (fig. 9).

---

3 En opinión del profesor Joaquín Ruiz de Arbulo, catedrático de Arqueología Clásica en la Universitat Rovira i Virgili, y la Dra. Carla Corti, editora del volumen *Pondera, pesi e misure nell'antichità* (Módena, 2001), ambos investigadores familiarizados con el estudio de sistemas clásicos de pesaje, la carencia de un patrón métrico, al menos entre las piezas recuperadas, y la no correspondencia con sistemas de peso convencionales invitan a reconsiderar su condición de ponderales de *trutinae* y *staterae*. Por razones de orden similar, el módulo irregular resulta, en principio, incompatible con su empleo como *calculi* de ábaco o como fichas de *tabulae lusoriae*. El conjunto de estas 16 piezas tan cuidadas y singulares pudiera también quizás responder a un sistema de contabilidad en relación con las actividades de la metalurgia aurífera documentadas en el Chao, cuyos detalles de momento no podemos precisar.

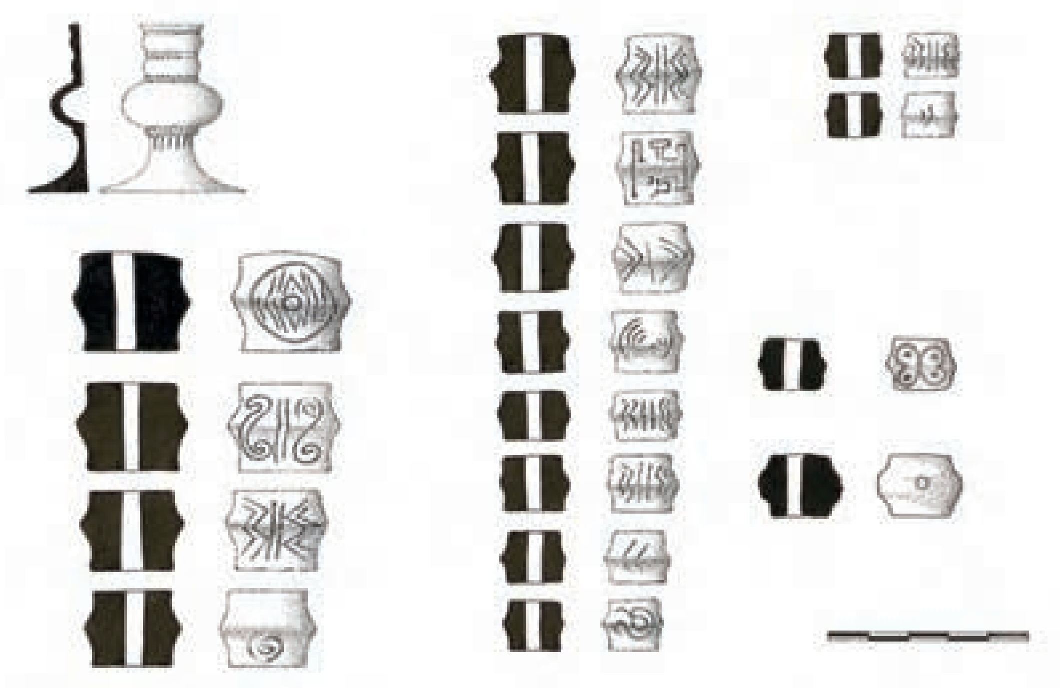


Fig. 9. Juego de ponderales procedentes del edículo *C.13* (Foto: Juanjo Arrojo; dibujo: Pablo Naveiras).

Pieza	Peso previo	Peso restauradas
96/1508.00	50,00 gr	49,50 g
96/1508.01	87,00 gr	86,80 gr
96/1508.02	70,00 gr	68,80 gr
96/1508.03	54,50 gr	54,05 gr
96/1508.04	42,50 gr	42,60 gr
96/1508.05	35,00 gr	34,75 gr
96/1508.06	30,00 gr	30,15 gr
96/1508.07	25,75 gr	25,85 gr
96/1508.08	21,00 gr	21,15 gr
96/1508.09	16,75 gr	16,75 gr
96/1508.10	16,50 gr	16,50 gr
96/1508.11	12,50 gr	12,50 gr
96/1508.12	11,00 gr	10,75 gr
96/1508.13	9,00 gr	8,75 gr
96/1508.14	7,00 gr	7,05 gr
96/1508.15	1,30 gr	1,45 gr
98/3546	12,85 gr	12,85 gr
98/1017	27,10 gr	27,10 gr

Tabla 1. Inventario de los bronces con indicación del peso antes y después de su limpieza y consolidación.

Hasta la fecha se había considerado posible que estos motivos hubiesen sido logrados mediante incrustación de hilo de cobre al modo en que, según García y Bellido, se habría logrado el motivo cruciforme inserto en una pequeña cuenta de bronce, en este caso esférica, descubierta durante sus excavaciones en El Castelón de Coaña y hoy desaparecida (García y Bellido, 1942: 227). La presencia de piezas similares está documentada en otros asentamientos de ámbito galaico como los castros de A Roda, de Santa Irene, en Pino (A Coruña), de Santa Trega, en A Guardia (Pontevedra), El Castro de Baltar, en Orense, o en los yacimientos portugueses de Briteiros, en Guimaraes (Bouza, 1963) y Santa Luzia, en Viana do Castelo (Brochado, 1990: 238), si bien su presencia ha pasado bastante desapercibida como consecuencia de su genérica clasificación como cuentas de collar o complementos decorativos en armas (Villa, 2016).

Completa el conjunto una última pieza, fundida también en bronce, hueca y de cuerpo cilíndrico que se abre y ensancha hacia la base. Una moldura esférica ocupa el tramo central, sucediéndose dos toros menores hacia la embocadura. Acanaladuras sogueadas por incisión limitan las tres molduras. Entre las interpretaciones probables, se consideró verosímil su empleo como pomo del mecanismo de suspensión de la balanza.

El estudio de las piezas, incompleto en la fecha de redacción del presente trabajo, se inició con el análisis FRX de cada una de ellas. El estudio fue realizado sin alterar la pátina, por lo que los resultados cuantitativos han de ser manejados con la debida cautela. Aun así, los espectros correspondientes a los ponderales muestran que se fabricaron con bronces con presencia de plomo y alto contenido de estaño con valores mínimos en torno al 20 % y máximos entre el 40 y el 60 % que alcanzan, excepcionalmente, el 70 %. Cabe sospechar que diferencias tan significativas pudieran tener explicación en la baja presencia del mismo en las zonas decoradas.

Con el fin de obtener datos más precisos sobre la técnica y componentes empleados en la ornamentación, se procedió al estudio SEM-EDX de cuatro de los ejemplares previa limpieza del material aplicado durante su restauración años atrás. El ponderal número 2 confirmó la presencia de plata en la decoración, tanto en los planos distales como en la superficie lateral, con identificación de alguna partícula metálica pero sin evidencias del uso de restos laminares o hilos incrustados en

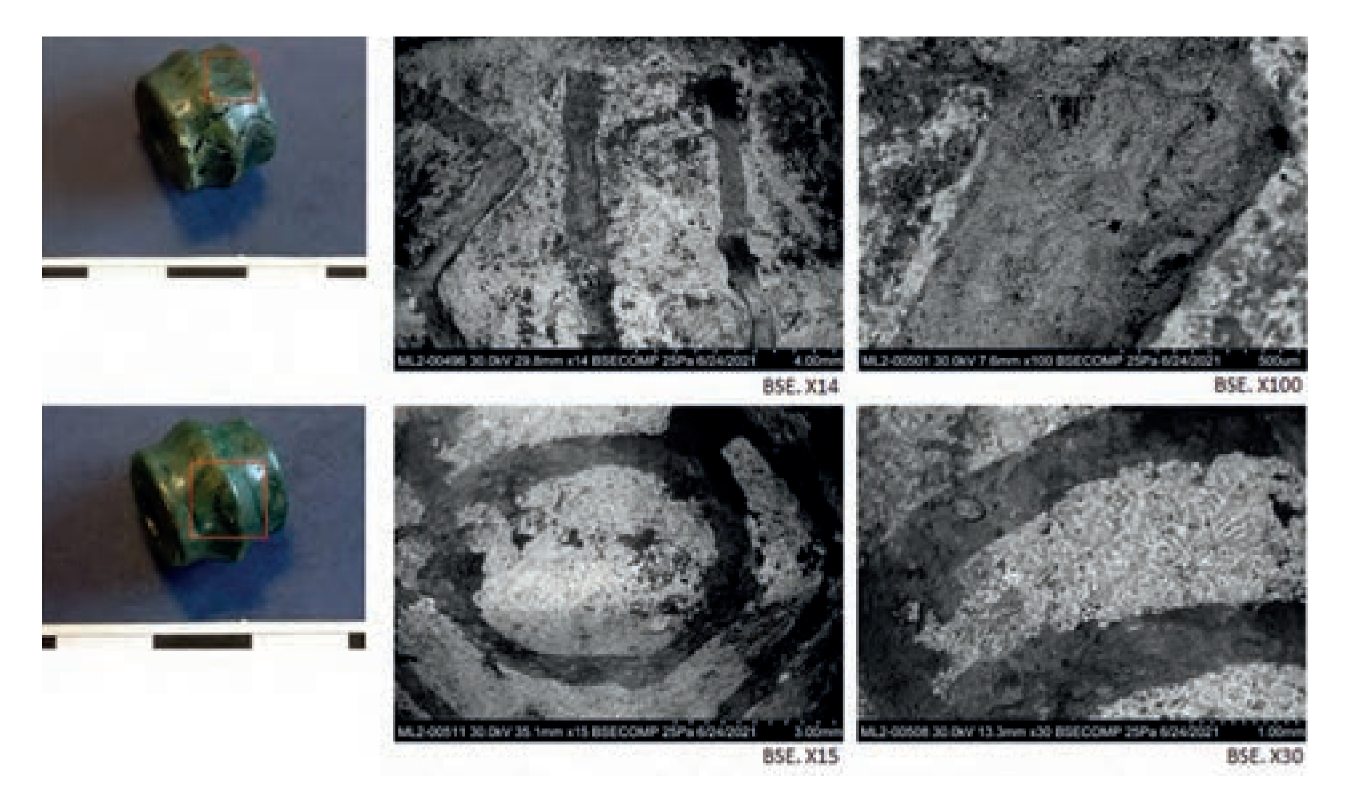


Fig. 10. Detalles con imágenes BSE de las ornamentaciones de las piezas con número 11 y 12. (Foto: Óscar García Vuelta).

las zonas de incisión. Del mismo modo, se confirmó el bajo contenido en estaño frente a los valores elevados en las áreas no decoradas, compartiendo ambas la presencia de plomo y trazas de azufre. El análisis del ponderal número 8 confirma estos resultados con valores, a su vez, coincidentes con los obtenidos por FRX. El muestreo de las zonas decoradas muestra alto contenido en cobre (40 %), bajo en estaño y revela la presencia de azufre, cloro, plomo y especialmente plata, pero, una vez más, sin evidencia alguna de láminas o hilos incrustados. En términos generales, el estudio de las piezas 11 y 12 reitera estos resultados, si bien con valores ligeramente inferiores en plata (fig. 10).

A modo de conclusión

El castro de Chao Samartín suministra un caudal de información excepcional a lo largo del milenio mediante entre el establecimiento del primer recinto fortificado y su destrucción a finales de la segunda centuria de la era. Ilustra como ningún otro en nuestra región la brusca transformación de la sociedad de la Edad del Hierro con la integración de las comunidades castreñas en el orden administrativo, social y político impuesto por Roma tras la conquista. Las circunstancias que concurrieron en la creación y conservación de este depósito extraordinario han sido tratadas en publicaciones anteriores; baste recordar, para el caso que nos ocupa, como causas esenciales la posición prevalente de la que disfrutaron sus habitantes durante los siglos I y II d. C. y el modo, súbito y violento, en que se produjo la destrucción y abandono del castro, acontecimiento que las dataciones ^{14}C, los materiales cerámicos y el numerario sepultado bajo las paredes desplomadas datan en las décadas finales de la segunda centuria.

Situado sobre uno de los itinerarios regionales más transitados desde la Prehistoria, en su registro arqueológico se advierte la agregación de atributos y cometidos en los que cabe reconocer la probable condición de *mansio* o *vicus viarii*, sobre la que otros aspectos como el carácter militar de la primera implantación romana y la probada actividad metalúrgica de base oro y plata, refuerzan, con el aval epigráfico, su identificación como capital de la tolemaica *civitas* Ocela. En todo caso,

la disponibilidad de productos exóticos en abundancia, el uso de numerario o el hábito epigráfico apuntan una cierta relevancia de la actividad comercial que, cuando menos, invitaría a reconocer en el Chao Samartín uno de los *fora* mencionados en las fuentes y que proliferaron en el noroeste peninsular a partir del siglo I d. C. (Villa, 2009b). Es en este contexto en el que la configuración del conjunto urbano descrito y el registro arqueológico asociado resultan particularmente expresivos, pues, como señalaba Balil, la presencia de juegos de pesas y medidas resulta uno de los signos de identidad en el reconocimiento de *singulae civitates* (1984: 181), un uso que debía ya de estar extendido también en las áreas rurales más dinámicas (Naveiro, 1991: 174). De hecho, cabe plantearse si el pequeño conjunto de vasos cerámicos documentado en este ambiente, y de manera más precisa en el edículo enfrentado a la plaza, pudiera corresponder con recipientes de capacidad pautada, pues se trata de manufacturas estandarizadas. De hecho, aunque ajeno a este espacio arquitectónico, fue uno de ellos, una olla engobada de producción lucense, el que portaba lo que quiera que los buroflavienses ofrecieron con su saludo a los de Ocela. Un uso que no debe descartarse para el vaso ovoide, las orzas o la anforeta recogidos en el edículo *C.13* y en el que podría encontrarse también la causa de reutilización frecuente de ánforas en el área litoral (Naveiro, 1989: 173). Nada tendría de extraño en un tiempo en el que la vigilancia sobre la fidelidad de pesos y medidas adquiere extraordinaria importancia, al igual que sucedía, muy especialmente tras la reforma monetaria de Augusto, con el control del oro y la plata y la necesaria difusión del uso de piedras de toque, herramienta indispensable en la estimación de leyes y ensayo de metales (Villa, 2020).

Así pues, la aparición de un repertorio tan singular de piezas encontraría satisfactoria explicación al enmarcarse en un escenario urbano ajeno a las actividades domésticas destinado a albergar cuantas ceremonias, ritos o acontecimientos involucrasen al conjunto de la comunidad. Un espacio que reinterpreta, con nuevos códigos estéticos, políticos y espaciales, comportamientos, significados y símbolos herederos de la sociedad prerromana.

Bibliografía

Alcorta Irastorza, E. J. (2001): *Lucus Augusti II. La cerámica común romana de cocina y mesa hallada en las excavaciones de la ciudad*. Lugo: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Almagro Gorbea, M., y Álvarez Sanchís, J. (1993): «La Sauna de Ulaca: Saunas y baños iniciáticos en el mundo céltico», *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 1, pp. 177-225.

Arnal, J. (1985): *Los doce césares*. Traducción y notas. Madrid: Sarpe.

Berrocal Rangel, L. (2004): «Las defensas de la comunidad sobre las funciones emblemáticas de las murallas protohistóricas en la Península Ibérica», *Gladius*, XXIX, pp. 27-98.

Bishop, M. C., y Coulston, J. C. N. (2016): *Equipamiento militar romano. De las Guerras Púnicas a la caída de Roma*. Madrid: Desperta Ferro.

Bouza Brey, F. (1963): «Cuentas de bronce decoradas de los castros galaicos», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LIV, pp. 5-15.

Brochado de Almeida, C. A. (1990): *Proto-historia e romanizaçao da Bacia Inferior do Lima*. Estudos Regionais n.os 7-8. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais.

Camino Mayor, J. (2000): «Las murallas compartimentadas en los castros de Asturias; bases para un debate», *Archivo Español de Arqueología*, pp. 27-42.

Fanjul Mosteirín, J. A., y Villa Valdés, Á. (2019): «Un poblado prerromano en la costa cantábrica occidental: el castro marítimo de Cabo Blanco (Valdepares, Asturias)», *Arqueología castreña en Asturias. Contribuciones a la conmemoración del Día García y Bellido*. Dirigido y coordinado por Á. Villa Valdés y F. Rodríguez del Cueto. Oviedo: Fundación Valdés-Salas, Universidad de Oviedo y Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Asturias, pp. 161-179.

Francisco Martín, J. de, y Villa Valdés, Á. (2010): «*Salutatio Ocelae*: Un epígrafe sobre vaso cerámico en el castro de Chao Samartín», *Larouco. Revista anual da Antigüedade Galaica*, 5, pp. 61-70.

García y Bellido, A. (1942): «El Castro de Coaña (Asturias). Nuevas aportaciones», *Archivo Español de Arqueología*, XV, 48, pp. 216-244.

García Quintela, M. V. (2016): «Sobre las saunas de la Edad del Hierro en la Península Ibérica: novedades, tipologías e interpretaciones», *Complvtvm,* 27 (1), pp. 109-130.

Gil Sendino, F., y Villa Valdés, A. (2006): «La circulación monetaria en los castros asturianos», *Moneda y ejército en la Hispania altoimperial*. Coordinado por M.ª P. García-Bellido. Madrid: CSIC, pp. 501-519.

Hevia González, S., y Montes López, R. (2009): «Cerámica romana altoimperial de fabricación regional del Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *CuPAUAM*, 35, pp. 27-190.

Hevia González, S.; Montes López, R., y Benéitez González, C. (2001): «Cerámica común romana del Chao Samartín (Grandas de Salime- Asturias): Vajilla de cocina y almacenamiento», *BSAA*, LXV, pp. 153-196.

Madariaga García, B. (2005): «Vajilla de vidrio romano en el castro del Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana II, Edición científica de C. Fernández Ochoa y P. García Díaz*.BAR International Series, 1371. Oxford: Archaeopress, pp. 239-244.

Maya, J. L., y Cuesta, F. (2001): «Excavaciones arqueológicas y estudio de los materiales de La Campa Torres», *El Castro de la Campa Torres. Período prerromano*. Edición de J. L. Maya y F. Cuesta. Serie Patrimonio, 6. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, VTP editorial, pp. 11-277.

Menéndez Granda, A., y Sánchez Hidalgo, E. (2018): «Campaña de sondeos arqueológicos en el campamento de época romana del Pico del Outeiro Zarrado (Taramundi-Villanueva de Oscos)», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2013-2016*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, pp. 283-292.

Montes López, R. (2009): «Vasos ovoides», *Museo Castro Chao Samartín. Grandas de Salime. Asturias*. Catálogo. Edición de Á. Villa Valdés. Oviedo: Asociación de Amigos del Parque Histórico del Navia, pp. 426-427, ficha 148.

Montes López, R.; Villa Valdés, Á.; Gago Muñiz, O.; Hevia González, S.; Menéndez Granda, A., y Madariaga García, B. (2013): «Avance sobre la excavación de una *domus* altoimperial en el castro de Chao Samartín (Grandas de Salime)», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2007-2012*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, pp. 225-238.

Orejas Saco del Valle, A. (2005): «El poblamiento romano en los distritos mineros del noroeste», *Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana*. Edición científica de C. Fernández Ochoa y P. García Díaz. Oxford: BAR International Series 1371, pp. 309-319.

Orejas, A.; Sánchez-Palencia, F. J., y Ron, J. A. (2018): «Proyecto IVGA: Conquista, dominación y explotación minera entre el *conventus* de los astures y el lucense», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2013-2016*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, pp. 239-254.

Sánchez Hidalgo, E., y Menéndez Granda, A. (2005): «Avance al estudio de la *terra sigillata* sudgálica del castro de Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana II*. Edición científica de C. Fernández Ochoa y P. García Díaz. BAR International Series, 1371. Oxford: Archaeopress, pp. 231-238.

Silva, A. C. F. (2007): *Pedra Formosa. Arqueologia experimental - Vila Nova de Famaliçao*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.

Villa Valdés, Á. (2003): «Castros y recintos fortificados en el occidente de Asturias: estado de la cuestión», *Boletín Auriense*, 2003, pp. 115-146.

— (2007): «El Chao Samartín (Grandas de Salime) y el paisaje fortificado en la Asturias Protohistórica», *Paisajes fortificados en la Protohistoria de la Península Ibérica*. Coordinado por P. Moret y L. Berrocal. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 28. Madrid: Real Academia de la Historia-Casa de Velázquez, pp. 191-212.

— (2009a): «Punta de lanza», *Museo Castro Chao Samartín. Grandas de Salime. Asturias*. Catálogo. Edición de Á. Villa Valdés. Oviedo: Asociación de Amigos del Parque Histórico del Navia, p. 260.

— (2009b): «¿De aldea fortificada a *Caput Civitatis*? Tradición y ruptura en una comunidad castreña del siglo i d. C.: el poblado de Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 35, pp. 7-26.

— (2010): «El oro en la Asturias Antigua: beneficio y manipulación de los metales preciosos en torno al cambio de era», *Cobre y oro. Minería y metalurgia en la Asturias prehistórica y Antigua*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, pp. 83-125.

— (2011): «Santuarios urbanos en la Protohistoria cantábrica: algunas consideraciones sobre el significado y función de las saunas castreñas», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 177, pp. 9-46.

— (2016): «Laberintos en cruz, lacería, sogueado y otros patrones geométricos en la plástica de la Edad

del Hierro de Asturias y su pervivencia en época romana», *ARPI. Arqueología y Prehistoria del Interior Peninsular*, 05, pp. 96-109.

— (2018): «Las saunas rituales de la Edad del Hierro de tipo cantábrico y su efímera perduración bajo dominio romano», *Férvedes*, 9, pp. 117-123.

— (2020): «Piedras de toque en castros de Galicia y Asturias», *Anejos a CuPAUAM*, *4. Docendo discimus. Homenaje a la profesora Carmen Fernández Ochoa*. Coordinado por L. Berrocal. Madrid, pp. 191-200.

— (e. p.): «La presencia militar en el limes conventual entre galaicos lucenses y astures trasmontanos», *XLI Coloquio Internacional do GIREA. As faces do imperio: mecanismos de controlo e estratégias de resisténcia*. Coimbra, 2018.

Villa Valdés, Á., y Cabo Pérez, L. (2003): «Depósito funerario y recinto fortificado de la Edad del Bronce en el castro del Chao Samartín: argumentos para su datación», *Trabajos de Prehistoria*, 60 (2), pp. 143-151.

Villa Valdés, Á.; Menéndez, A., y Fanjul, J. A. (2007): «Excavaciones arqueológicas en el poblado fortificado de Os Castros, en Taramundi», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, pp. 267-276.

Villa Valdés, Á.; Montes López, R.; Hevia González, S.; Passalacqua, N. V.; Wilson, A. C., y Cabo Pérez, L. (2008): «Avance sobre el estudio de la necrópolis medieval del Chao Samartín en Castro (Grandas de Salime, Asturias)», *Territorio, Sociedad y Poder: Revista de Estudios Medievales*, 3, pp. 57-84.

VV. AA. (2009): *Museo Castro Chao Samartín. Grandas de Salime. Asturias*. Catálogo. Edición de Á. Villa Valdés. Oviedo: Asociación de Amigos del Parque Histórico del Navia.

La colección de glandes de plomo del Coto Fortuna (Mazarrón, Murcia)

The Coto Fortuna Lead Gland Collection (Mazarrón, Murcia)

María Martínez Alcalde[1] (factoriaromana@mazarron.es)
Museo Arqueológico de Mazarrón Factoría Romana de Salazones. España

Resumen: En el año 2019 se efectuó en el Museo de Mazarrón una entrega de piezas de plomo de época romana procedentes de una colección particular. La colección incluía una serie de precintos de plomo, *pondus* o ponderales, de forma trapezoidal y un numeroso grupo de proyectiles de honda, elementos que fueron profusamente utilizados como arma de guerra en el mundo antiguo.

Se presenta en las siguientes páginas un marco geográfico e histórico donde ubicar los hallazgos y relacionarlos con una posible producción de este tipo de piezas en el yacimiento arqueológico minero-industrial del Coto Fortuna de Mazarrón.

Palabras clave: Anepigráficos. Proyectiles de honda. Patrimonio minero industrial. Explotaciones mineras de época romana.

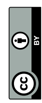
Abstract: In 2019 a delivery of lead pieces from the Roman period from a private collection was made to the Museum of Mazarrón. The collection included a series of lead seals, pondus or ponderales, of trapezoidal shape and a large group of slingshot projectiles, elements that were profusely used as a weapon of war in the ancient world.

The following pages present a geographical and historical framework to locate the findings and relate them to a possible production of this type of pieces in the mining-industrial archaeological site of Coto Fortuna de Mazarrón (Murcia).

Keywords: Anepigraphs. Slingshot projectiles. Industrial mining heritage. Roman mining operations.

El yacimiento arqueológico Coto Fortuna

El Coto Fortuna es un yacimiento arqueológico relacionado con explotaciones mineras, escombreras e instalaciones de fundición y procesado, considerado como un gran e interesante conjunto minero que está clasificado como Bien de Interés Cultural[2]. El Coto Fortuna se localiza a unos 7 km al oeste de la actual población de Mazarrón, ocupando una extensión aproximada de 250 ha, según la Carta



[1] Arqueóloga Municipal del Ayuntamiento de Mazarrón (Murcia).
[2] Decreto n.º 24/2011, de 25 de febrero, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de sitio histórico, el Coto Fortuna de Mazarrón (Murcia).

Recibido: 29-09-2021 | Aceptado: 19-12-2021

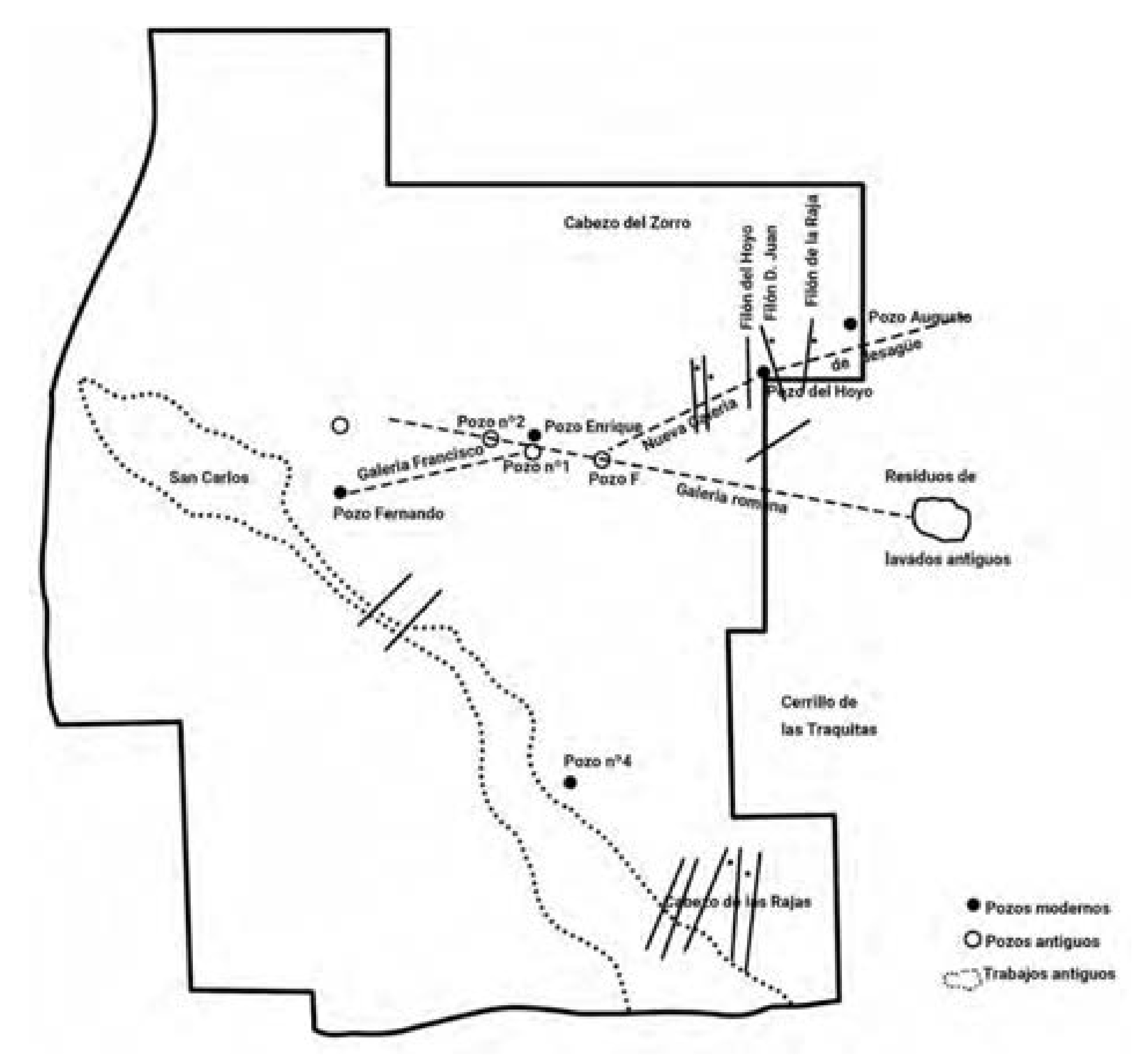


Fig. 1. Plano Ramallo y Arana (1985: 54). Minas del Coto Fortuna, plano adaptado de A. Belmar, en *Revista de Minas*, LVI (1905). (Restauración gráfica del plano: enero de 2022).

Arqueológica de la Región de Murcia. Su superficie se encuentra dividida en cuatro zonas: Coto Fortuna I, Coto Fortuna II, Coto Fortuna III y el Cabezo del Castillo, cuyos restos materiales en su conjunto presentan un horizonte comprendido entre el siglo II a. C y el siglo VII d. C.

En su espacio existen catalogados numerosos elementos y estructuras de carácter minero-metalúrgico de diversa cronología, incluidos conjuntos correspondientes a la arqueología industrial y yacimientos arqueológicos de época romana, caso del denominado Cabezo del Castillo, considerado el de más entidad y que conserva importantes restos de estructuras de época romana con restos de habitaciones, piletas, galerías, aljibes, etc. Asimismo, los hallazgos arqueológicos y epigráficos descubiertos en este coto indican la existencia de un consolidado asentamiento romano con una infraestructura económica y poblacional plenamente romana, según varios autores (Ramallo, 1980: 296; Rostovtzeff, 1937; Gabba, 1954; Ramallo, y Arana, 1985), que lo expresan siguiendo aspectos de las migraciones itálicas y su incidencia en zonas mineras, en este caso relacionados con *societates publicanorum* (Domergue, 1990: 269) que explotaron las minas del Coto Fortuna.

Buena parte de las estructuras arqueológicas del Coto Fortuna fueron descubiertas a finales del siglo XIX por las labores mineras contemporáneas y los datos facilitados por los ingenieros de minas de entonces (fig. 1). Estos elementos corresponden a un lavadero de mineral con un conjunto de nueve piletas en *opus signinum*, hornos de planta circular, con restos de carbón vegetal, escorias y plomo metálico, conservando uno de ellos un reposador contiguo, además de las galerías de conducción y condensación de humos[3], a lo que se añade la presencia en los alrededores de escoria de fundición rica en plomo y trozos de litargirio, que hacen pensar también en la existencia de hornos de fundición, siendo los glandes de plomo elementos relativamente frecuentes en el Cabezo (Ramallo, y Arana, 1985: 57).

El Coto Fortuna, además de ser considerado una de las zonas mineras de la antigüedad más importantes en nuestra península, es un referente a nivel científico internacional como ejemplo de infraestructuras y actividades mineras de época romana; de él existen referencias escritas desde el siglo XIX hechas por ingenieros de minas, geólogos e historiadores (Siret, y Siret, 1890; González Simancas, 1905-1907; Bravo, 1892 y 1913; Boeck, 1889). Igualmente, está reflejado en diferentes publicaciones científicas en los datos de las investigaciones en la minería española por parte de Domergue y otros (Domergue, 1966, 1985, 1990 y 2008; Héron de Villefosse, 1907; Besnier, 1920; Fernández de Avilés, 1941).

La explotación romana en el Coto Fortuna actuó hasta profundidades[4] de 100 m, aplicando sistemas para eliminar el agua del subsuelo, como la conocida galería de desagüe de más de un kilómetro de longitud. Los depósitos de estériles mineros antiguos ocuparon una superficie de 8 hectáreas y alcanzaban en algunas zonas 20 m de espesor, existiendo grandes depósitos de residuos de lavado del mineral que en conjunto conformaban un millón de toneladas. En términos generales, en el yacimiento se localizan restos de muros y construcciones, aljibes, lavadero, zonas de viviendas, almacenes y estructuras relacionadas con pavimentos de *opus signinum*, estructuras asociadas a grandes cantidades de ánforas Dressel 1, gran proporción de cerámica de barniz negro (campaniense A y B y T.S., *sigillatas* aretina y sudgálica, dándose las formas: Lamboglia 1, 2, 3, 5/7; Goudineau 17, 23, 27, 28 y 39, además de T. S. Clara, correspondientes a Hayes 61, 67, 70, 73, 84, 91, 93 y 104 (Ramallo, y Arana, 1985: 64 y 65, tabla I y tabla II).

Puche y Ayarzagüena (1997) citan que «Alex Boek, director de las Minas de Mazarrón y gran amigo de los Siret, realiza importantes descubrimientos arqueológicos en el Coto Fortuna. […] El más importante de todos ellos fue el lavadero romano, que tuvo gran influencia en posteriores publicaciones. Este descubrimiento tendrá inmediato eco en los círculos científicos españoles como se refleja en los *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural* de ese mismo año por una intervención de Odón del Buen». También se cita que «el profesor de la Escuela Técnica Superior de Estocolmo, G. Nordenström, publica el libro titulado *Om Berghshandteringen* donde trata sobre la minería en España. El autor había asistido a la Exposición de Minería de 1883 y publica noticias sobre la minería española en la Antigüedad, mostrando en una lámina restos del lavadero romano de Coto Fortuna», (Puche, y Ayarzagüena, 1997: 94) y añade un croquis del lavadero romano de Coto Fortuna (Bravo, 1913: 163, en Puche, y Ayarzagüena, 1997: 94).

---

3 Datos extraídos de la Carta Arqueológica Regional de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y del BORM (Boletín Oficial de la Región de Murcia). Decreto n. º 24/2011, de 25 de febrero.

4 Datos de la Declaración BIC y de la Carta Arqueológica de la Región de Murcia. La Carta Arqueológica de Mazarrón, en su versión 2003-2004, fue redactada por M. Martínez Alcalde, documento que pasó a formar parte de los datos del sistema de información arqueológica del Servicio de Patrimonio Histórico, de la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

En varios museos de Murcia y Cartagena y en otros museos de Europa, hay objetos y elementos hallados en el Coto Fortuna, procedentes de la riqueza arqueológica y científica que derivan de esta instalación minera; tal es el caso de los hallazgos de lingotes de plomo con inscripciones relacionadas *SOC.ARGENT.FOD.MONT. ILVCR.GALENA* (Domergue, 1990: 256, n.º 1044) y *SOCIET. MONT. ARGENT. ILVCRO* (Domergue, 1990: 260 y 257, n.º 1045) vinculados con la explotación de las minas por parte de sociedades de publicanos, dedicados a la explotación de la galena argentífera, en fechas en torno a fines de la República y época augustea. Algunos de estos lingotes fueron donados al Museo del Louvre por M. Gottereau, administrador general de la Sociedad Escombrera Bleyberg (Héron de Villefosse, 1907: 63). Por otro lado, en 1887 se produjo el hallazgo de lingotes procedentes del Coto Fortuna en Roma, en la Marmorata, a orillas del Tíber, los cuales actualmente se conservan en la ciudad, en el Museo de las Termas de Diocleciano (González Fernández, 2008: 15-16) y cuyas inscripciones se relacionarían con las minas de Mazarrón.

También relacionado con el tema de la actividad minera y metalúrgica romana en Mazarrón, aunque debido a su hallazgo casual no se conozca su procedencia exacta, en el Museo Arqueológico de Mazarrón Factoría Romana de Salazones se encuentra expuesto un conjunto de monedas de plomo (Martínez, e Iniesta, 2007), fechadas en torno al siglo II a. C. que se relacionan con el comercio interior en las grandes empresas mineras. Son acuñaciones de circulación interna de las minas, para el pago de sus trabajadores libres. Estos plomos monetiformes presentan motivos marinos (delfín, nave o hipocampo) y en uno de ellos hay una leyenda en alfabeto ibérico *(KA-I-TU-R)*[5]. Según algunos autores, a través de la información de estos plomos se hallarían nuevos aspectos en las investigaciones de los procesos metalúrgicos del área, sugiriendo que otro importante centro minero localizado en la sierra de Herrerías, en Almería, desplazaba su mineral a la zona de Mazarrón para fundirlo, desde el siglo II a. C., e indicando aquí la posibilidad de una especialización en la fundición y metalurgia de minerales (Ros, 2005: 56).

Los glandes de plomo del Coto Fortuna

Las piezas pertenecían a un coleccionista local y fueron entregadas por Mariano Guillén, el cronista oficial de Mazarrón. El coleccionista local, ya fallecido, era un conocido pintor de la localidad de marcada afición por los yacimientos arqueológicos que desde décadas anteriores realizaba frecuentes visitas al Coto Fortuna en busca de posibles monedas. La colección se compone, en total, de 212 diferentes piezas de plomo, algunas de ellas son los precintos ya estudiados y publicados (Antolinos; Díaz, y Guillén, 2013) y otras tipo *pondus* o ponderales, de forma trapezoidal y orificio circular que posiblemente estarían relacionadas con pesos y valor minero además de algunos fragmentos de ese mismo material de forma no reconocible en una primera aproximación que en principio no parecen corresponder a restos de escoria o productos de fundición, aspectos materiales que no serían probablemente recogidos por el coleccionista, cuyo objetivo no era científico. De ellos, 131 elementos son objeto de nuestro artículo, de los cuales 48 piezas corresponden a glandes anepigráficos de molde bivalvo y 83 a glandes monovalvos con base plana o naviformes.

Como referente a la hora de catalogar estas piezas de plomo, Thomas Völling estableció una serie de tipos para diferenciar los proyectiles (Völling, 1990: 34, fig. 19), aunque su clasificación global, atendiendo a su forma de manera general y según el mismo autor, reviste ciertos inconvenientes ya que en ocasiones se encuentran dificultades identificativas, debido a las transiciones entre tipos,

5 En relación a esta inscripción del topónimo, en alfabeto ibérico levantino, según autores relacionado con el área de Gador (García y Bellido, 2001: 339), y en la leyenda del reverso de algunos de estos teserae hallados en el paraje de Susaña en Guillén, 1999.

variantes y formas especiales difíciles de clasificar, ya que ciertas diferencias tendrían posibilidad de ajustarse a uno u otro subtipo, teniendo en cuenta, por otro lado, que las divisiones con criterios en los que priman las características formales, con separaciones entre unos tipos y subtipos, no son en ocasiones excluyentes y podrían darse en varios a la vez (Morell, 2010: 395, en Ble, 2016: 186-187).

Romeo Marugán (2017: 116) menciona la existencia de otras clasificaciones realizadas por diferentes autores mediante los tipos ovoides, glandiformes, fusiformes, amigdaloides, bicónicos y bipiramidales (Vega, 1999, en Romeo, 2017: 116), además de expresar los datos relativos en el ámbito mediterráneo por la predilección por los proyectiles bicónicos, gracias a sus propiedades balísticas y mayor coeficiente aerodinámico con provocación de un mayor daño y penetración (Skov, 2013: 7 y 86, tabla 14; Dohrenwend, 2002; Greep, 1987; Korfman, 1973; Lee, 2001, en Romeo, 2017: 116). Por su parte, Ble (2016) ha realizado una propuesta de clasificación respetando tipos de Völling pero añadiendo aspectos emitidos por Fontela o Morell e incluyendo el grupo 0 de Fontela referido a glandes realizados con moldes monovalvos e incluso «realizados por deformación manual del plomo» (Ble, 2016: 188 y fig. 24).

Según los últimos criterios ya avanzados en Quesada *et al.,* (2015: 351-353) y mencionados por Romeo Marugán (2017: 116 y nota 15), independientemente del aspecto formal de las piezas, existe actualmente el criterio del «concepto peso» para valores cronológicos de estas piezas, donde las cuantías inferiores a 60 gramos podrían situarse antes del conflicto sertoriano mientras que los de más de 60 gramos serían de fechas posteriores, indicando también la tendencia de pesos medios (en torno a 35-40 gramos), que parecen corresponder a partir del siglo III a. C., aumentando hasta los 50-55 gramos o más en el siglo I a. C., vinculando el aumento de los pesos de los glandes en la época de las guerras civiles con el tipo de protección utilizada por el enemigo (Quesada *et al.*, 2015: 353), por lo que en función del mencionado «concepto peso» indicamos los siguientes valores ponderales en términos generales de las piezas, sin atender a sus aspectos formales ni tipológicos. El peso de los proyectiles de plomo de la colección, tanto en bivalvos como en monovalvos, sin diferenciación de tipos, es variable, dado que los 131 elementos se sitúan en una amplia horquilla (gráfico 1): entre el peso mínimo de 20 gramos (de la pieza n.º 77) y el peso máximo de 163 gramos (de la pieza n.º 30), dividiéndose en dos grupos representativos, el primero de los cuales se sitúa en unos pesos medios que oscilan dentro de una horquilla entre 30 y 60 gramos, representado por 59 elementos, y el de las piezas con pesos superiores a 60 gramos, que tienen una mayor representación con 63 elementos, cuyos pesos oscilan entre los 61 y los 163 gramos, y entre los que se observan 40 elementos con pesos superiores a 70 gramos, peso similar a los proyectiles recuperados en el entorno de la muralla de Ampurias (Puig y Cadafalch, 1911-1912, en Romeo, 2017: 116). En los extremos, destacan algunos elementos con pesos superiores a 100 gramos, representados por 7 piezas. Las piezas de pesos inferiores a 30 gramos están representadas por 9 elementos, cuyo peso oscila entre los 20 y los 29 gramos.

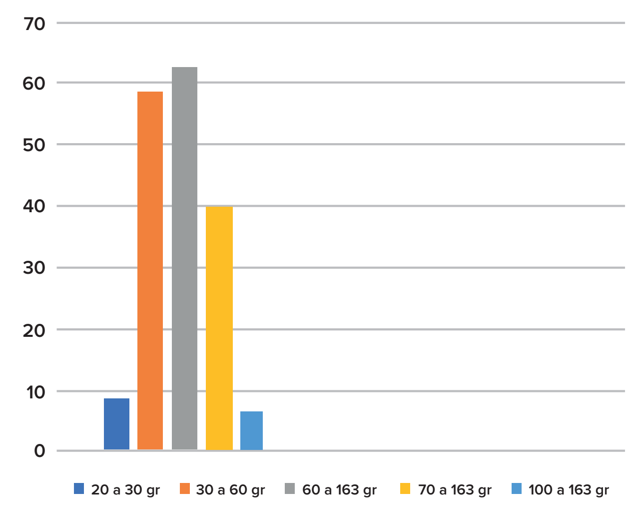


Gráfico 1. Gráfico de pesos.

Glandes de plomo bivalvos de la colección del Coto Fortuna

En lo relativo a la tipología concretada en valores más formales, la colección incluye 48 piezas (figs. 2, 3 y 4) con paralelismo con algunos de los tipos establecidos por Völling (1990), aunque los representados en nuestra colección no siempre coinciden exactamente con los de este autor, siendo los más aproximados al perfil marcado



Fig. 2. A. Glandes de plomo bivalvos. Números 1 a 21.

por Völling los de tipo II, de forma biconoide en su variante II a (con un extremo más angular), y la variante II b (con su contorno más redondeado), así como el tipo ovoide I, con sus variantes I a, I b y I c. Por otro lado, también hemos localizado en la colección una cantidad muy representativa de elementos conformados con tendencia poliédrica, cuyo tipo más similar podría corresponder al tipo III, sin la precisión de lo marcado por el tipo III de Völling.

Siguiendo esta clasificación tipológica, y aunque la distinción entre piezas no siempre es sencilla y tampoco se ajusta claramente a los tipos de Völling, ciertas diferencias y matices abrirían la posibilidad de ajustarse a uno u otro subtipo. En nuestro caso, hemos realizado las siguientes distinciones, atendiendo a la bibliografía y paralelos consultados a lo largo de este artículo.

En la colección hay una serie de elementos de tendencia poliédrica que hemos considerado que son lo más parecido al tipo III[6] definido por Völling (1990: 34, fig. 19), aunque no encajarían exactamente en esa categoría pero los incluimos en ella por las pocas referencias físicas de ejemplos hallados del mencionado tipo III.

---

6 Queremos mostrar nuestro agradecimiento a Ángel Morillo Cerdán por atender nuestras consultas y por su asesoramiento con respecto a los ejemplos del tipo III de la colección.

Fig. 2. B. Glandes de plomo bivalvos. Números 22 a 42.

Los pesos y dimensiones de los 48 elementos de este grupo oscilan por subtipos y tipos (fig. 3), con amplias variaciones de peso entre los de menor y mayor envergadura: una gran mayoría de proyectiles parecen corresponder al grupo de características tipo III, definido por su tendencia a caras de aspecto poliédrico, en número de 22 del total, seguido por los representados por el subtipo I b en número de 10 elementos, II b con 8; y II a con 6 unidades, a los que hay que sumar 2 ejemplos del subtipo I a (gráfico 2).

La diferencia de pesos parece corresponderse con las características de las propias hondas, según fueran los objetivos más próximos o más distantes (Estrabón, en su *Geografía* (3.5.1), afectado por factores externos como el viento, donde lógicamente los más pequeños servirían

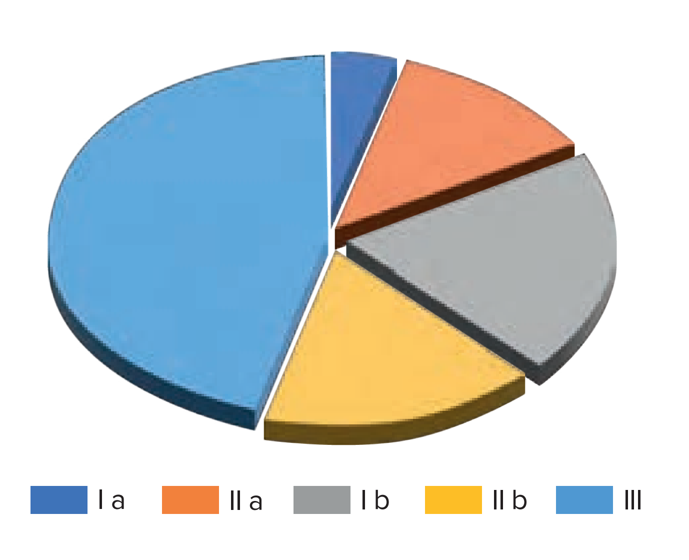


Gráfico 2. Gráfico porcentual de glandes bivalvos.

para objetivos más cercanos (Mataloto, 2014: 359). En cuanto a sus diferentes longitudes, estarían en función de las distintas tácticas de lanzamiento, como por ejemplo su utilización en batallas campales, o en ataques o asedios a murallas con la intención de derribar pretiles y elementos que impidieran labores de escalada de la muralla, de lo cual hay muestras de gran abundancia de glandes en entornos de muralla e incluso referencias de la utilización de piezas de grandes tamaños con máquinas de torsión lanzadas sobre las líneas enemigas (Romeo, 2017: 112 y 120).

Cabe destacar tres proyectiles (los ejemplares 12, 17 y 18) con una variación por su impronta romboidal, que ha sido anteriormente documentada en otros casos como Lomba do Canho en Portugal; en Sanitja (Menorca) y en Monzón (Guerra, 1987; Contreras *et al*., 2008: 10), algo que, según expresan estos autores, no parece algo accidental del proceso de fundición sino una característica de ciertos proyectiles que aparece en cierta proporción de los monovalvos naviformes, lo que también podría ser efecto del martilleado de sus laterales para crear la cara posterior, quedando ese mencionado aspecto romboidal (fig. 2). Estos proyectiles del Coto Fortuna (recordemos, los n.os 12, 17 y 18), al igual que el proyectil n.º 112 de Sanitja, el n.º 61 del Cerro de la Alegría y los ejemplares de Lomba do Canho, pertenecen al subtipo Völling II a.

N.º	**Tipo/subtipo**	**Peso**	**Dimensiones**	**Observaciones**
1	I b	38 gr	3,7 cm / 1,7 cm / 1,3 cm	De superficie rugosa, muestra un extremo apuntado y el otro cortado.
2	III	75 gr	5,1 cm / 2,0 cm / 1,9 cm	Caras de tendencia poliédrica en uno de sus conos con marcada arista de unión de ambos. Extremos apuntados y ambos conos proporcionados, de dimensiones equivalentes.
3	III	52 gr	4,1 cm / 1,8 cm / 1,7 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. De extremos apuntados, muestra una hendidura o rehundido en una de sus caras, en la zona media.
4	III	52 gr	4,7 cm / 1,7 cm / 1,6 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. Extremos apuntados y tendencia estilizada. Uno de sus conos tiene más longitud que el opuesto. Aspecto rugoso con pátina blanquecina solo en ciertas zonas.
5	III	68 gr	5,2 cm / 2,0 cm / 1,9 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. Ha perdido gran parte del cuerpo de la pieza en uno de sus conos.
6	III	63 gr	5,0 cm / 1,7 cm / 1,7 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. Aspecto estilizado con diferencias en la longitud de ambos conos. Se aprecia una hendidura milimétrica longitudinal en una de sus caras. Pátina blanquecina solo en algunas zonas.
7	I b	62 gr	4,4 cm / 2,0 cm / 1,7 cm	Uno de sus conos tiene una terminación más apuntada y el opuesto más romo con aspecto un tanto deteriorado, con falta de materia en una de sus caras.
8	III	34 gr	3,4 cm / 1,6 cm / 1,6 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. De pequeñas dimensiones, ambos conos son muy proporcionados.
9	III	69 gr	4,5 cm / 2,1 cm / 2,0 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. El aspecto de ambos conos es proporcionado, siendo los dos apuntados.
10	II b	75 gr	4,8 cm / 2,0 cm / 2,0 cm	Con aspecto proporcionado en ambos conos y ambos extremos apuntados. Dispone de dos pequeñas muescas en ambas caras.

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
11	II b	89 gr	5,1 cm / 2,1 cm / 1,9 cm	Es proporcionado en ambos conos y sus partes más distales apuntadas, mostrando aspecto rugoso en la superficie de la pieza.
12	II a	45 gr	4,4cm / 1,6 cm / 1,4 cm.	De pequeñas dimensiones, presenta una hendidura de tendencia romboidal o de huso que ocupa longitudinalmente una de sus caras.
13	II b	70 gr	4,9 cm / 1,9 cm / 1,8 cm	De aspecto muy rugoso con marcas de golpes y uno de sus extremos apuntado doblado.
14	I a	28 gr	3,3 cm / 1,5 cm / 1,4 cm	Glande de pequeñas proporciones que dispone de un extremo apuntado y el otro romo que desequilibra la proporción de ambos, pareciendo un cono más corto que el otro. Una de las caras del extremo romo posee golpes o muescas o hendiduras con pérdida de material.
15	II a	32 gr	4,2 cm / 1,3 cm / 1,1 cm	De pequeñas dimensiones y aspecto muy estilizado y forma de tendencia de huso, donde apenas se marca gran diferencia de diámetro en la parte de unión de los conos. Dispone de una pequeña hendidura milimétrica de tendencia oblicua en una de sus caras.
16	III	89 gr	5,6 cm / 2,1 cm / 2,1 cm	Uno de sus conos con caras de tendencia poliédrica, posible bipiramidal tipo III. Pieza de aspecto muy proporcionado y arista central marcada. Mantiene los extremos muy apuntados y en una de sus caras se aprecia una hendidura oblicua de unos 2 mm de ancho por 2 cm de longitud.
17	II a	65 gr	5,2 cm / 1,7 cm / 1,5 cm.	Presenta una hendidura de tendencia de apariencia romboidal que ocupa longitudinalmente una de sus caras, similar a la de la pieza número 12.
18	II a	62 gr	6,3 cm / 2,0 cm / 1,7 cm	Presenta una hendidura de tendencia romboidal que ocupa longitudinalmente una de sus caras, característica que también aparece de manera similar en las piezas n.ᵒˢ 12 y 17, en este caso muy definida. La pieza es muy proporcionada, estilizada y con partes distales muy apuntadas.
19	II a	69 gr	4,8 cm / 1,9 cm 1,8 cm	De dimensiones proporcionadas y extremos apuntados. Dispone de una muesca en una de sus caras, transversal a su eje longitudinal, que marca la mitad de la pieza.
20	II b	52 gr	4,1 cm / 1,8 cm / 1,7 cm	De aspecto rugoso, con uno de sus extremos más romo. Longitudinalmente se aprecia que una de sus caras tiene aspecto más plano y la opuesta más curvada.
21	I b	93 gr	4,3 cm / 2,1 cm / 2,0 cm	Con ambos extremos romos y de aspecto redondeado, siendo uno de ellos proporcionalmente más ancho. En la cara de este último extremo de mayor anchura aparece una muesca o hendidura como consecuencia de un posible golpe.
22	I a	41 gr	3,5 cm / 1,8 cm / 1,3 cm	Muestra a ambos lados las rebabas de fundición longitudinales aún sin recortar, con uno de sus extremos distales apuntado y el opuesto romo.
23	I b	60 gr	3,3 cm / 2,0 cm / 1,8 cm	Pieza de cierta tendencia oval y con ambos extremos muy romos. En uno de ellos, posiblemente cizallado, en el que se observa una pequeña perforación.
24	I b	54 gr	3,4 cm / 1,8 cm / 1,6 cm	De tendencia oval y con ambos extremos romos.
25	II b	42 gr	3,5 cm / 1,8 cm / 1,6 cm	Marca un perfil más curvado en una de sus caras y más plano en la opuesta.
26	II b	81 gr	4,3 cm / 2,1 cm / 1,9 cm	Posee uno de los extremos más ancho y romo.

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
27	II b	95 gr	5,0 cm / 2,1 cm / 2,1 cm	Superficie de aspecto rugoso. Dispone en uno de sus extremos de una hendidura que secciona en parte la zona más distal, y en el extremo opuesto aparece una oquedad.
28	I a	78 gr	4,4 cm / 2,5 cm / 1,6 cm	De aspecto almendrado, mantiene las rebabas de fundición longitudinales marcadas por el molde de fabricación de la pieza.
29	I b	160 gr	5,7 cm / 2,5 cm / 2,6 cm	Pieza de gran peso y proporciones. En uno de sus extremos tiene una muesca del proceso de fabricación, presentando una fisura próxima.
30	I b	163 gr	5,7 cm / 2,5 cm / 2,4 cm	Pieza de gran peso y proporciones. Uno de sus extremos parece haber sido cortado o cizallado y presenta una pequeña rugosidad en una de sus caras, así como una pequeña muesca o hendidura próxima.
31	I b	138 gr	5,3 cm / 2,4 cm / 2,3 cm	Pieza de gran tamaño de conformación similar a las piezas n.os 29 y 30, con superficie de aspecto rugoso.
32	I b	54 gr	3,3 cm / 2,0 cm / 1,6 cm	Pieza de tendencia almendrada, con extremos distales romos. En una de sus caras se aprecia una fina línea longitudinal de tendencia, en parte un tanto sinuosa.
33	II b	98 gr	4,5 cm / 2,1 cm / 2,0 cm	Ambos extremos romos, posiblemente cizallados. En una de sus caras presenta una pequeña hendidura que es transversal al eje largo de la pieza.
34	I a	64 gr	3,9 cm / 1,9 cm / 1,6 cm	Con extremos romos y tendencia almendrada, que en una de sus caras presenta un aplanamiento.
35	III	90 gr	4,9 cm / 2,2 cm / 1,9 cm	Con formas de tendencia prismática y en sección transversal de tendencia cuadrangular.
36	III	40 gr	3,5 cm / 1,8 cm / 1,7 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Es de pequeñas proporciones y tendencia prismática de los conos de la pieza.
37	III	88 gr	4,9 cm / 2,3 cm / 2,0 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Presenta en uno de sus extremos una punta deformada y doblada. El cono opuesto tiene la superficie más lisa.
38	III	70 gr	4,1 cm / 2,2 cm / 2,0 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Presenta caras de tendencia prismática en uno de sus dos extremos, mientras que el otro mantiene su superficie lisa.
39	III	65 gr	4,2 cm / 2,0 cm / 1,9 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Posee la tendencia piramidal en uno de sus dos extremos, mientras que el otro es de superficie lisa.
40	III	82 gr	4,9 cm / 2,2 cm / 1,8 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. En la zona media del cuerpo de la pieza dispone de dos muescas o hendiduras.
41	III	51 gr	4,0 cm / 1,9 cm / 1,8 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Dispone de marcada arista central que define a ambos lados los dos conos de iguales y equilibradas proporciones.
42	III	39 gr	3,7 cm / 1,7 cm / 1,6 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Pieza de pequeñas dimensiones. Ambos conos son de similares proporciones y definidos por la arista central.
43	III	60 gr	3,8 cm / 2,0 cm / 1,8 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. El extremo distal de uno de sus conos está posiblemente cizallado.
44	III	60 gr	4,2 cm / 1,8 cm / 1,7 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Posee un extremo apuntado y posiblemente el otro ha sido cizallado, con una muesca en una de sus caras.

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
45	III	105 gr	5,1 cm / 2,3 cm / 2,0 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Superficie irregular. Uno de sus extremos mantiene una muesca con una pequeña pérdida de materia.
46	III	63 gr	4,2 cm / 1,9 cm / 1,8 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Posee un extremo apuntado y el opuesto, un tanto más romo, posiblemente ha sido cizallado. Posee pequeñas muescas en una de sus caras.
47	III	53 gr	3,4 cm / 1,9 cm / 1,7 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Tiene un extremo apuntado y, posiblemente, el otro ha sido cizallado.
48	III	42 gr	3,4 cm / 1,6 cm / 1,7 cm	Con caras de tendencia poliédrica, posible tipo III. Tiene un extremo apuntado y doblado al interior y el opuesto más romo posiblemente cizallado.

Fig. 3. Tipos/subtipos, pesos y medidas de glandes bivalvos.

Con respecto al tamaño y peso, existen diferencias y variaciones según autores y diferentes momentos cronológicos en su uso. En términos generales, el calibre de las balas se considera que oscilaba entre 30 mm y 50 mm, mientras que el peso variaba entre los 35 gr y los 60 gr (Benedetti, 2012: 34), aunque, según Quesada, los pesos son muy variables, pudiendo darse desde los 20 hasta los 160 gr o más, así como las longitudes, entre los 3 cm y los 7 cm (Quesada *et al.*, 2015: 346 y 349).

Glandes de plomo de base plana o naviformes

Los glandes de base plana forman el grueso de la colección, representados por 83 elementos (figs. 5, 6 y 7). Este tipo de proyectiles[7] han sido también descritos como dotados de un lado plano y con perfil en forma de «D», por la probabilidad de que esa singularidad se origine al fundirlos en la mitad de un molde, resultando el otro lado plano, expresando así que, a nivel de otras cuestiones relativas al peso y medidas, no existe gran diferencia entre los proyectiles en su fundición con un molde completo o los que solo se han hecho con la mitad del molde (Contreras *et al.*, 2008: 12), como igualmente sucede en el caso de los proyectiles de base plana del Coto Fortuna. Ble (2016: 188) distingue a estas piezas como grupo 0, el más antiguo de proyectiles y que fueron realizados con moldes univalvos siendo los más habituales en «contextos de la República media» (Ble, 2016: 188, fig. 24 tipo 0).

Consultas realizadas sobre estas piezas naviformes, de base plana y perfil en «D», con respecto a su comportamiento aerodinámico y su capacidad de operativa[8], nos indican que son las piezas de formas regulares las que se comportan más correctamente y con mejor rendimiento en su vuelo, mientras que el comportamiento aerodinámico de los glandes de base plana no sería el más eficiente. Tampoco es descartable que un tirador experimentado pudiera utilizarlos certeramente realizando correcciones en su trayectoria, de forma similar a la corrección de una mira de fusil desviada. Todo esto nos hace plantearnos que, tal vez, estas piezas naviformes pudieran corresponder, si bien no a piezas definitivas, sí a piezas preformadas, preparadas para transporte y distribución, y, posteriormente, ser terminadas como proyectiles, ya que, en el caso de que fueran destinadas

[7] Desconocemos si alguna de estas piezas podría corresponder a las mencionadas en el artículo de Antolinos *et al.* (2013: 96), quien se refiere a ellas como «lingotes de plomo fusiformes» recuperados en la ladera oriental del Cabezo del Castillo del Coto Fortuna de Mazarrón.

[8] Queremos mostrar nuestro agradecimiento al catedrático de Aerodinámica de la UPCT, Antonio Viedma Robles, por sus respuestas a las consultas realizadas.

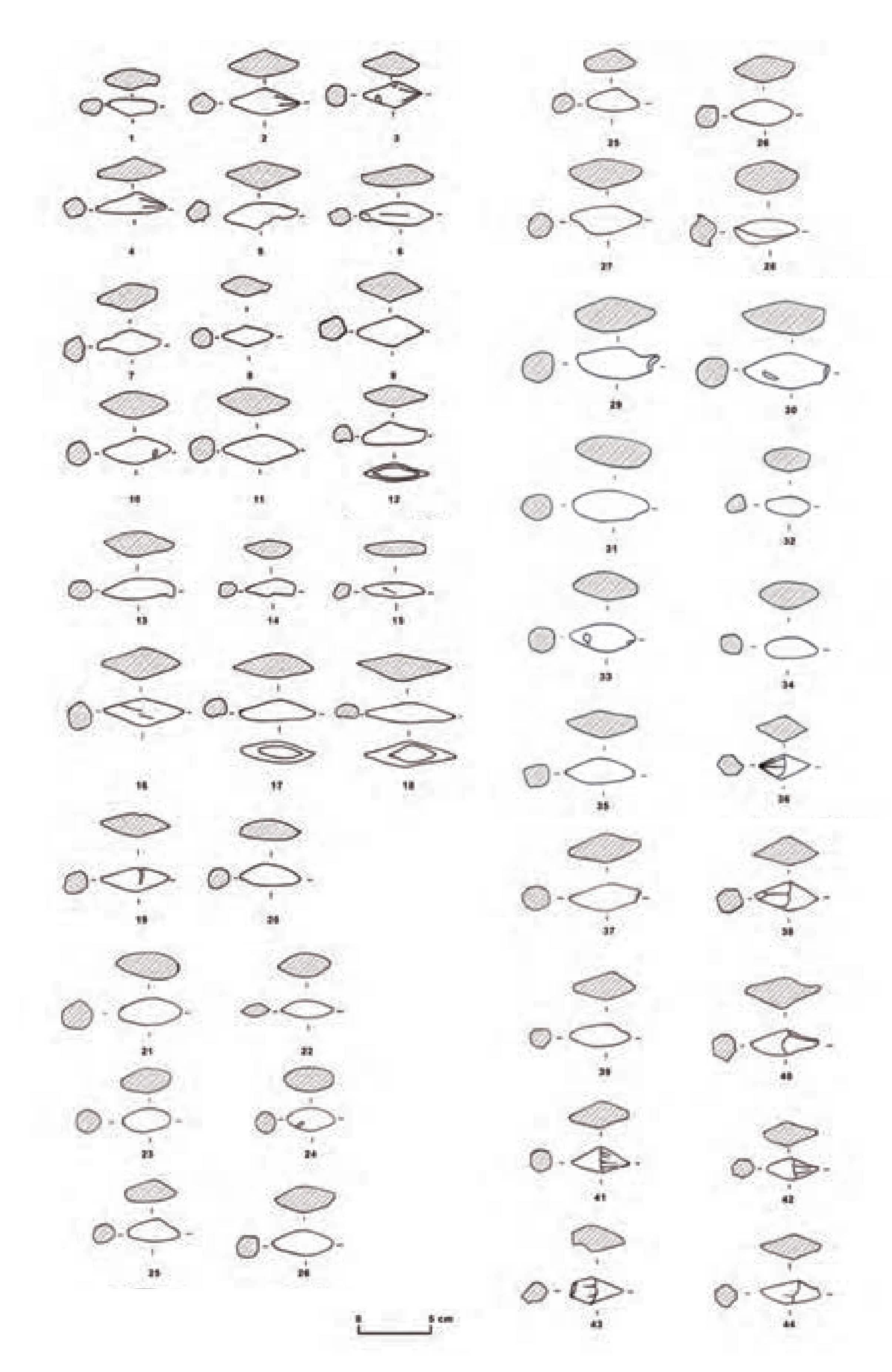


Fig. 4. Dibujos de glandes de plomo bivalvos (números 1 a 44).



Fig. 5. Glandes de plomo bivalvos. Números 64 a 84.

a lingotes para otra finalidad diferente, lo adecuado para su almacenamiento y trasporte sería un formato de tendencia rectangular, con ambas caras aplanadas.

Referencias de fundición en contextos de combate se conocen a través de un pasaje de *Bellum Africanum* (20, 3) en el que César habla de la creación de forjas y fundición de proyectiles *(glandes fundere)*, y ejemplos de otro tipo de piezas para abastecimiento en combate como el caso de las pequeñas barras de plomo documentadas en Noudar (Mataloto, 2014: 359, fig. 14).

De este tipo de glandes de base plana o naviformes se conservan 48 piezas, de una colección de casi 500 elementos, en el Museo Arqueológico de Lorca (Murcia) que se realizaron con moldes monovalvos, con un peso entre 24 y 105 gr y que han sido catalogadas (Fontenla, 2005), de las que parece que la mayoría fueron retocadas y remachadas en sus bordes para hacerlas más aerodinámicas. Asimismo, creemos que algunos de estos proyectiles podrían haber sido refundidos en talleres móviles y manipulados posteriormente para una mayor resistencia y una mejor trayectoria en vuelo (Fontenla, 2005, 69-70).

También en relación con su posible refundido posterior, otros autores expresan que «es posible incluso fabricar glandes eficaces en condiciones de emergencia, simplemente apretando el pulgar

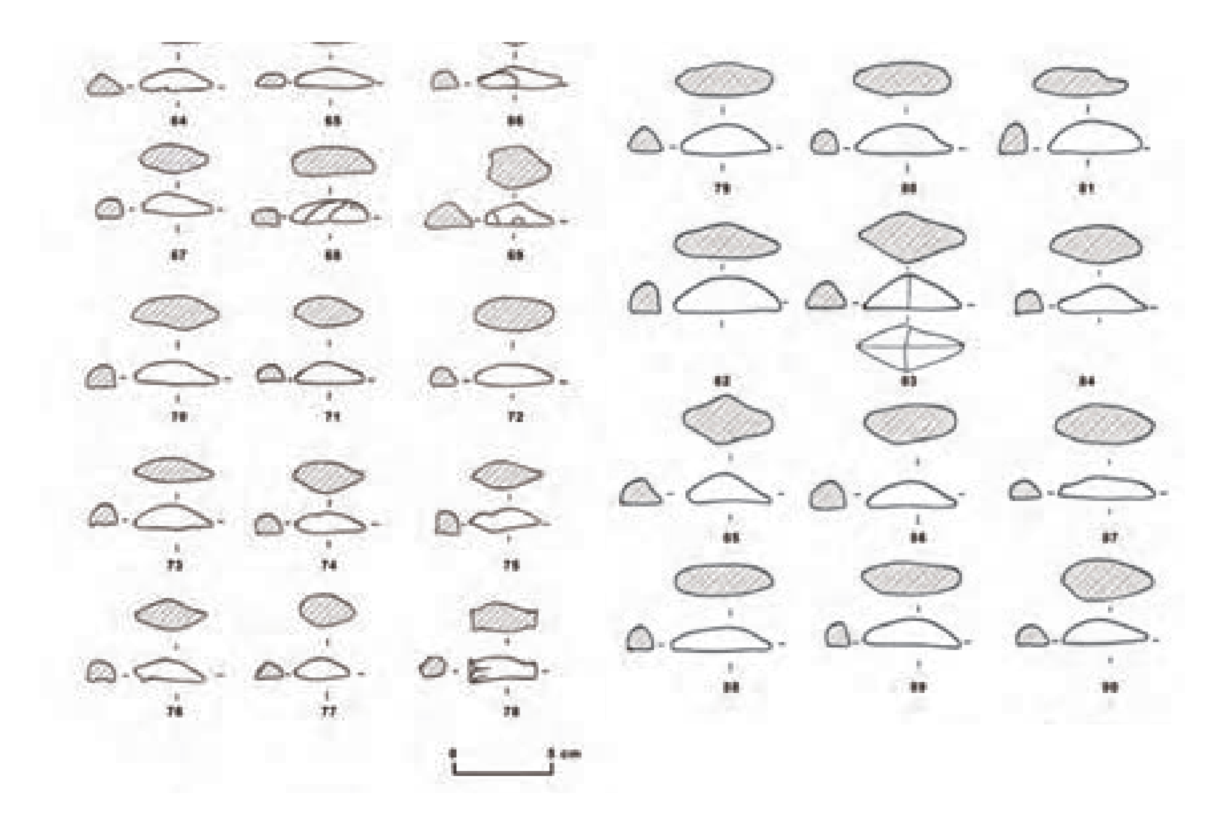


Fig. 6. Dibujos de glandes de plomo de base plana (números 64 a 90).

sobre arena o tierra humedecida, a un ritmo de entre 17 y 37 segundos por proyectil» (Bosman, 1995, en Quesada *et al.*, 2015: 351).

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
49	II a	31 gr	3,9 cm / 1,2 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. Pequeña muesca en uno de sus conos.
50	I b	40 gr	4,1 cm / 1,4 cm / 1,5 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
51	II b	33 gr	3,7 cm / 1,2 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b.
52	II b	30 gr	3,7 cm / 1,2 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Superficie rugosa y hendidura en uno de sus extremos.
53	II b	36 gr	4,2 cm / 1,3 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Pequeña oquedad en su cara ventral.
54	II b	45 gr	4,1 cm / 1,4 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b.
55	I b	30 gr	4,2 cm / 0,9 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
56	I b	49 g	4,7 cm / 1,2 cm / 1,9 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. Ambos extremos posiblemente cizallados.
57	II b	34 gr	4,1 cm / 1,0 cm / 1,9 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Pieza de aspecto rugoso.
58	II b	46 gr	4,2 cm / 1,3 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. De superficie un tanto rugosa, aunque uno de sus conos presenta una zona más plana con posible pérdida de materia.
59	II a	29 g	4,0 cm / 1,1 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. De pequeñas dimensiones, bien proporcionadas y acabado.

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
60	II a	47 gr	4,5cm / 1,4 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a.
61	I b	29 gr	3,2 cm / 1,1 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. De pequeñas proporciones.
62	II a	27 gr	3,6 cm / 1,0 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. De pequeñas dimensiones y proporcionado. Uno de sus extremos se encuentra más romo por posible pequeño golpe.
63	II a	31 gr	4,3 cm / 1,1 cm / 1,5 cm	Base plana, proporciones ajustadas al tipo bicónico II a.
64	II b	31 gr	3,9 cm / 1,0 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Entre su parte ventral y en uno de los perfiles de su planta aparecen tres pequeñas hendiduras en forma de cuña.
65	I b	35 gr	4,1 cm / 0,9 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. De proporciones bastante estilizadas y de superficie lisa.
66	II a	37 gr	4,2 cm / 1,2 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. Uno de sus extremos es de aspecto más plano y de superficie lisa.
67	I b	27 gr	3,5 cm / 1,1 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
68	I b	41 gr	4,2 cm / 1,2 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. Presenta pequeño escalón en el perfil y uno de sus lados.
69	I c	40 gr	3,4 cm / 1,3 cm / 2,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I c. Presenta uno de sus extremos cortado.
70	II b	39 gr	4,4 cm / 1,2 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b.
71	II b	23 gr	3,5 cm / 1,0 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Pieza de pequeñas dimensiones.
72	I a	38 gr	4,1 cm / 1,1 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a. Superficie muy lisa.
73	II a	29 gr	4,1 cm / 1,3 cm / 1,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. En su parte ventral posee un perfil con pequeña doblez en el centro.
74	II b	26 gr	3,7 cm / 1,0 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Proporcionado y de pequeñas dimensiones, con dos pequeñas muescas en su superficie.
75	II a	30 gr	3,7 cm / 1,4 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. Presenta irregularidad en uno de sus conos.
76	II a	33 gr	3,6 cm / 1,3 cm / 1,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II a. Los perfiles de su cara plana y ventral se encuentran un tanto doblados hacia el interior de la pieza.
77	I a	20 gr	2,8 cm / 1,0 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a. Es de pequeñas proporciones.
78	Indeterminado	39 gr	3,3 cm / 1,4 cm / 1,8 cm	Base plana. Tiene los extremos romos y cierta tendencia poliédrica en uno de sus lados.
79	I b	73 gr	4,9 cm / 1,7 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
80	I b	67 gr	5,0 cm / 1,7 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
81	I b	68 gr	5,0 cm / 1,9 cm / 1,5 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
82	I b	86 gr	5,5 cm / 1,9 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
83	III	75 gr	5,3 cm / 1,7 cm / 2,5 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bipiramidal del tipo III. Dispone de dos caras poliédricas a ambos lados de cada cono y estos dos delimitados por una arista longitudinal. Esta pieza respondería al tipo III de la figura 19 de Völling (Völling, 1990: 34) y a una pieza de Castelo da Lousa (Mataloto, 2014: 357 fig. 10, n.º 67).

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
84	I b	51 gr	4,8 cm / 1,4 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
85	Indeterminado	63 gr	4,3 cm / 1,5 cm / 2,5 cm	Base plana, perfil en «D».
86	I b	57 gr	4,5 cm / 1,7 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. Dispone de una oquedad en su cara plana.
87	I b	59 gr	4,9 cm / 1,3 cm / 1,9 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. El remate distal de uno de sus extremos dispone de un pequeño resalto.
88	I a	87 gr	4,8 cm / 1,4 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a.
89	I b	59 gr	4,9 cm / 1,5 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b, muy estilizado.
90	I a	54 gr	4,4 cm / 1,3 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a.
91	I b	60 gr	4,6 cm / 1,8 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b. Posee una hendidura con pérdida material en uno de sus lados.
92	I b	73 gr	5,5 cm / 1,2 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I b.
93	I a	59 gr	4,8 cm / 1,3 cm / 2,3 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a. Uno de sus lados muy irregular.
94	I a	57 gr	4,6 cm / 1,2 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a. Pequeñas hendiduras e irregularidades en su cara superior.
95	I a	78 gr	5,4 cm / 1,5 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a.
96	I b	62 gr	4,7 cm / 1,4 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
97	II b	112 gr	6,0 cm / 1,8 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Posee una pequeña incisión en su cara superior.
98	I a	52 gr	4,2 cm / 1,4 cm / 1,9 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo ovoide I a.
99	I b	67 gr	5,0 cm / 1,6 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico I b. Su superficie es muy rugosa y con numerosas irregularidades. Dispone de tres hendiduras paralelas y oblicuas en su cara superior.
100	II b	67 gr	4,9 cm / 1,5 cm / 2,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Uno de sus laterales se encuentra con una deformación a modo de protuberancia en la parte central.
101	II b	68 gr	5,6 cm / 1,1 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Uno de sus extremos está cizallado y la pieza mantiene aspecto lanceolado.
102	II b	30 gr	3,9 cm / 1,3 cm / 1,6 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Pieza de pequeñas proporciones y uno de sus extremos romo.
103	II b	106 gr	5,1 cm / 1,9 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo bicónico II b. Ambos extremos se encuentran romos, posiblemente martillea-dos.
104	Indeterminado	67 gr	4,8 cm / 2,5 cm / 1,7 cm	Pieza muy deformada, con apariencia de escoria o desecho metalúrgico.
105	Indeterminado	92 gr	4,7 cm / 2,2 cm / 2,4 cm	Pieza muy deformada con apariencia de escoria o desecho metalúrgico.
106	I b	79 gr	5,3 cm / 1,7 cm / 1,9 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
107	I b	83 gr	4,8 cm / 1,8 cm / 2,3 cm	Base plana, de tendencia similar al subtipo I b. Con aspecto rugoso.
108	I b	82 gr	5,0 cm / 1,9 cm / 2,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. Su parte central es desproporcionadamente elevada en relación con el perfil habitual del tipo.
109	I b	73 gr	5,0 cm / 1,3 cm / 2,5 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.

N.º	Tipo/subtipo	Peso	Dimensiones	Observaciones
110	I c	80 gr	4,6 cm / 2,0 cm / 2,3 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I c.
111	I b	112 gr	5,6 cm / 1,9 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. Presenta irregularidad en la cara interna.
112	I a	79 gr	5,6 cm / 1,7 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a.
113	I b	90 gr	5,0 cm / 1,8 cm / 2,3 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. De superficie rugosa, dispone de rebabas laterales.
114	I a	82 gr	4,0 cm / 1,8 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a.
115	I b	80 gr	5,2 cm / 1,8 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. Cara ventral muy irregular con varias oquedades
116	I a	78 gr	5,6 cm / 1,7 cm / 1,5 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a. Proporciones muy estilizadas.
117	I a	65 gr	5,2 cm / 1,4 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a. Proporciones estilizadas.
118	I b	58 gr	4,5 cm / 1,4 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
119	I a	61 gr	5,1 cm / 1,1 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a.
120	I a	72 gr	5,2 cm / 1,3 cm / 2,3 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a.
121	I a	45 gr	4,3 cm / 1,4 cm / 2,1 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I a.
122	I b	60 gr	4,6 cm / 1,3 cm / 2,4 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
123	I b	48 gr	4,6 cm / 1,4 cm / 2,0 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
124	I b	55 gr	5,0 cm / 1,3 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
125	Indeterminado	68 gr	4,9 cm / 1,5 cm / 2,3 cm	Base plana, tipo indeterminado. Pieza muy deformada, con apariencia de escoria o desecho metalúrgico.
126	I b	85 gr	4,9 cm / 1,3 cm / 2,6 cm	Base plana cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. Presenta superficie con numerosas oquedades e irregularidades.
127	I b	68 gr	5,5 cm / 1,2 cm / 2,6 cm	Cuerpo de tendencia similar al subtipo I b. Pieza muy deformada con apariencia de escoria o desecho metalúrgico.
128	I b	60 gr	4,5 cm / 1,4 cm / 2,3 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo I b.
129	III	53 gr	4,5 cm / 1,4 cm / 2,2 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar a la forma bipiramidal tipo III, de características similares al n.º 83 de este artículo. Dispone de dos caras poliédricas a ambos lados de cada cono y estos dos delimitados por una arista longitudinal. Esta pieza respondería al tipo III de la figura 19 de Völling (Völling, 1990: 34) y a una pieza de Castelo da Lousa (Mataloto, 2014: 357, fig. 10, n.º 67).
130	Indeterminado	61 gr	6,3 cm / 1,2 cm / 1,7 cm	Base plana, cuerpo de tipo indeterminado. De aspecto lanceolado, muy estilizado.
131	II b	36 gr	4,5 cm / 0,9 cm / 1,8 cm	Base plana, cuerpo de tendencia similar al subtipo II b, con ambas superficies planas.

Fig. 7. Tipos/subtipos, pesos y medidas de glandes de base plana.

En la colección del Coto Fortuna se encuentran 83 elementos de este grupo (fig. 7), además de 6 ejemplares indeterminados.

La gran mayoría de proyectiles parecen corresponder al grupo de características similares al subtipo I b, con 33 elementos que suponen un 39,75 %, seguidos por los representados por el subtipo II b, en número de 16 que suponen un 19,27 %, los 15 elementos del grupo I a suponen un 18,07 %; en el II a tenemos 9 elementos que suponen un 10,84 %; hay 2 ejemplos del subtipo I c que suponen un 2,40 %, y 6 elementos de los que no se ha podido determinar su adscripción

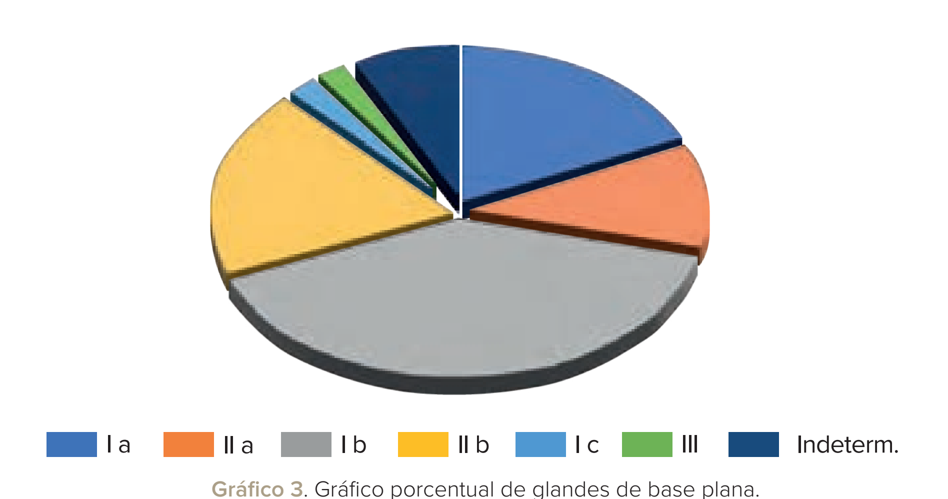


Gráfico 3. Gráfico porcentual de glandes de base plana.

que suponen un 7,22 %; y, por último, la forma bipiramidal que caracteriza al tipo III se encuentra representada por 2 piezas (Völling, 1990: 34-35), que son las números 83 (fig. 6) y 129 y que suponen un 2,40 % del total de este grupo de naviformes, teniendo un paralelismo con un proyectil de Castelo da Lousa (Mataloto, 2014: 357, fig. 10, n.º 67). Estas dos piezas tienen en su dorso una arista que las recorre en sentido longitudinal y transversal (gráfico 3).

Producción y contexto cronológico

Los proyectiles de plomo de honda en el mundo antiguo

Los proyectiles de honda fueron profusamente utilizados como arma de guerra en el mundo antiguo. Entre otras referencias, se encuentran algunas en la *Anábasis* de Jenofonte, lo que indica su empleo a finales del siglo v a. C.: «Por tanto, si nosotros tenemos la intención de impedirles que puedan hacernos daño durante la marcha, necesitamos lo más pronto posible honderos y jinetes. He oído que en nuestro ejército hay rodios, la mayoría de los cuales –dicen– sabe tirar con honda y sus proyectiles vuelan hasta dos veces más lejos que las hondas persas. La causa es que estas hondas tienen un corto alcance porque utilizan en ellas piedras del tamaño de una mano, mientras que los rodios saben usar también las bolas de plomo» (Jenofonte, *Anábasis*, 3.3.16-17), donde se mencionan datos relativos a la existencia de honderos en los ejércitos mercenarios griegos (Völling, 1990: 25).

Ya en Roma, Tito Livio menciona las hondas en época de Servio Tulio utilizadas en la quinta clase en el orden de batalla: «La Quinta Clase era la mayor y estaba formada por treinta centurias. Llevaban hondas» (Liv., I, 43,7). También Cesar menciona estos dispositivos: «[…] Nostri, ut superioribus diebus, ut cuique erat locus attibutus, ad munitiones accedunt; fundis librilibus sudibusque quas in opere disposuerant ac glandibus Gallos proteren» (Caes. Gall., 7,81), cuyo significado de *glans* se relaciona con el término «bellota», por la forma similar oblonga de esa bala de plomo, a la que también se le asocia el término *plumbum* o *plumbea*, nombre dado por Völling (1990: 33-34) a los glandes de plomo que estaban destinados a ser proyectados con hondas. También a nivel iconográfico hay varios ejemplos de estos elementos, siendo muy representativa la imagen de honderos en la Columna de Trajano, que describe las campañas contra los dacios de los años 101/102 y 105/106 y en la que se localizan imágenes de tres honderos.

La operatividad de estas piezas en contextos bélicos se fundamentaba en su utilidad para realizar acciones de hostigamiento, ya que eran consideradas como las armas ligeras de mayor alcance, dependiendo de una lógica suma de factores: tipo de honda, peso, forma del proyectil y, por

supuesto, la fuerza y habilidad del hondero para su propulsión. La honda, era un sencillo artilugio básicamente formado por dos cuerdas unidas a un saquito o bolsito central donde se colocaba el proyectil para su volteo y disparo. La dinámica de su utilización, que todos conocemos, consistía en una serie de movimientos previos de balanceo y de rotación para producir la inercia suficiente antes del lanzamiento del proyectil. Estos movimientos imprimían tal fuerza que permitían lanzar el glande a una gran velocidad que podía cubrir importantes distancias, que generalmente oscilaban entre 60 y 200 m, a una velocidad de hasta 200 km/h (Fontenla, 2005: 68).

El aspecto de la bala de plomo dotaba de gran eficacia a esta munición por la invisibilidad del color plomizo en su recorrido, a lo que se sumaba su alto poder de penetración y los efectos psicológicos que afectaban de manera muy eficaz al enemigo, superando el umbral de peligro de las propias flechas (Quesada *et al.*, 2015: 353 y Martínez Fernández, 2007: 68, en García González, 2016-2017: 4).

Con respecto a la eficacia y letalidad de estas piezas, existen hipótesis como la publicada en un informe del «Proyecto Burnswark» que ha utilizado las técnicas de la arqueología experimental del campo de batalla para localizar e identificar con precisión misiles de plomo en un importante escenario de conflicto, en el suroeste de Escocia, al asalto de una fortaleza, cuyos resultados, interpretación y conclusiones versaban sobre las características como armas bélicas de glandes del peso de entre 30 y 50 gramos, produciendo réplicas que confirmaron que su potencia destructiva era similar a la de un proyectil de un revólver del calibre 44 Magnum (de aproximadamente 10,9 mm de diámetro) y que su velocidad alcanzaba los 160 km/hora, impactando en blancos que se hallaban a unos 120 metros de distancia (Reid, y Nicholson, 2019).

Ble (2016: 118) relaciona el alcance de los proyectiles con su peso. Por ejemplo, los plomos bicónicos de 55 gramos, solían alcanzar una distancia de entre 130 y 140 m, aunque sumándoles factores de circunstancias ambientales, posibles irregularidades de los proyectiles o la precisión del tiro, se considera un alcance efectivo de ellos entre los 80 y los 130 m; y en relación a la efectividad de las piezas, Ble (2016: 189) hace referencias a criterios de balística moderna con conceptos como calibre, coeficiente balístico y poder de detención, ya establecidos por Fontenla (2005: 96-97).

Producción y aspectos cronológicos en el Coto Fortuna

En los fondos del Museo Arqueológico de Murcia (MAM), se localizan diferentes colecciones con materiales procedentes del yacimiento Coto Fortuna, y una de ellas incluye[9] cuatro glandes de plomo procedentes de las prospecciones que Ramallo Asensio realizó entre los años 1979-1980 que son de características similares a las piezas aquí expuestas siendo además el Coto Fortuna el yacimiento arqueológico del término municipal de Mazarrón asociado a la localización en superficie de glandes de plomo.

El Coto Fortuna de Mazarrón, es una zona de amplia actividad donde ha quedado patente la existencia de aspectos y procesos metalúrgicos a través de restos materiales y de diferentes testimonios y referencias, como las expresadas por González Simancas (1905-1907: 375 y ss.) en relación con escorias y restos de fundición que se encuentran mezclados con los escombros, y también de lingotes de plomo y cantidades destacadas de glandes de plomo de diferentes formas, que evidencian que en el área denominada «el Castillo» (o próximo a ella) existió un horno en el que se fundía la galena o se depositaba el plomo.

9 Colección Número Registro General MAM /DA/1988-0412.

El Coto Fortuna es un enclave de amplia cronología en el que, en base al material localizado, parece que existió un momento de apogeo de la instalación entre la segunda mitad del siglo I a. C. y la primera de la centuria siguiente (Ramallo, 2006: 113-114). Sus labores mineras de extracción también están asociadas a trabajos de fundición y procesos metalúrgicos, con posibles producciones y fabricación a pie de mina de, entre otros productos, probables proyectiles de plomo, así como diferentes posibles piezas preformadas para trasporte y posterior refundido y terminación. La fabricación de estos proyectiles de plomo podría encontrarse vinculada a suministros militares en momentos en los que las necesidades de estas piezas podrían ser abastecidas a través de las explotaciones mineras en funcionamiento.

Como ya hemos dicho, Thomas Völling (1990), a nivel cronológico y en términos generales, estableció una serie de tipologías para las diferentes formas adoptadas por los glandes *plumbae*, según criterios geográficos y cronológicos, considerando la existencia de una cierta homogeneidad de estas piezas de configuración ovoide y bicónica, a partir del siglo II a. C. Según este autor, los glandes predominantes son del mencionado tipo ovoide y biconoide, y se localizan en diferentes y numerosos lugares del Imperio romano, con marcada duración cronológica ya que sus características de vuelo excepcionales eran, probablemente, el motivo de la longevidad de estas variantes. En el caso del subtipo II b, bicónicos con rasgos redondeados, se trata de una versión más antigua que tal vez proviene de la época helenística, utilizándose desde finales del siglo III o principios del siglo II a. C. (Völling, 1990: 35-37) por fundidores romanos. Como los ejemplos de Ampurias y Numancia (Völling, 1990: 35), los tipos angulares-biconoides (II a) parecen no haberse empleado por los ejércitos romanos hasta la segunda mitad del siglo II a. C., como los utilizados en Isthmia en el 146 a. C., o en Numancia y en el asedio de Enna en el año 133 a. C., siendo ya desde estas fechas componentes habituales de la munición de los honderos romanos y utilizándose en la época republicana tardía, en las guerras civiles (Völling, 1990: 35).

Con respecto al tipo de tendencia bipiramidal III, parece corresponder a antiguos proyectiles de época republicana, siendo con posterioridad el tipo IV el que los sustituye, localizándose en escasos centros y contextos correspondientes al primer tercio del siglo I a. C. y en los conflictos sertorianos (Völling, 1990: 35).

Los escasos ejemplares conocidos del grupo III se distinguen, según Völling, además de por su forma, también por su peso bastante uniforme, que oscila entre 76 gr y 102 gr de media, si bien es cierto que las no tan numerosas piezas documentadas podrían ser escasamente suficientes para un muestreo real, aunque en términos generales existe una gran variación de pesos, que van desde los 23 gr a los 155 gr, aunque el peso de los glandes, al menos en los ovoides y biconoides comunes, es independiente del tipo, porque siempre hay balas ligeras y pesadas de una misma variante, aunque parece que con el paso del tiempo se tendió hacia la munición más pesada (Völling, 1990: 36), como se desprende en los ejemplares a lo largo de la República (Quesada *et al.*, 2015: 353), cuyas piezas correspondientes a la época de las guerras civiles, en términos generales, tienen casi siempre valores muy por encima de la mayoría de los proyectiles anteriores, indicando así que con el paso del tiempo el peso medio de los glandes aumentaba, llegando a valores más elevados en época sertoriana/pompeyana para luego posteriormente comenzar a disminuir en época imperial (Quesada *et al.*, 2015: 352). Si consideramos referente la mención necesaria a Völling en el recorrido de las investigaciones de este tipo de piezas con las diferencias tipológicas, también basadas en sus aspectos formales, volvemos a expresar que actualmente el criterio diferenciador con vinculación cronológica de las piezas mantiene relación con el peso de estas, según los avances marcados por Quesada *et al.,* (2015: 346 y 349) además de otros autores (Romeo, 2017: 116 y nota 15).

En cuanto a aspectos cronológicos, la más reciente propuesta de Ble (2016: 192 y ss.) considera que los proyectiles de plomo tardorrepublicanos son más pesados que los más antiguos; sin embargo,

también estima otros factores a tener en cuenta, como son las dificultades tecnológicas para la creación de pesos concretos y también la utilización de dos diferentes patrones para la fabricación de glandes. Uno de ellos utilizaría como base la tradición de la fabricación más antigua de la mina *atico-eubonica* para contextos fechables anteriores al 200 a. C. que a partir del siglo I a. C empezaría a ser sustituido por la *libra* romana, conviviendo durante la guerra sertoriana y desapareciendo durante la guerra civil, por lo que Ble (2016) expresa que las diferencias son también de tipo cultural y que durante más de un siglo las legiones romanas estuvieron utilizando un patrón griego para la fabricación de los proyectiles de honda romanos, por lo que, según indica Ble (2016: 198-199), sería posible extraer información de tipo cultural para la datación teniendo en cuenta que con frecuencia existen carencias de contextos y dataciones estratigráficas de estas piezas alojadas en colecciones particulares.

Díaz Ariño (2005) expresa que es en época tardorrepublicana y en el marco de las guerras civiles cuando el empleo de hondas y glandes parece alcanzar una especial notoriedad (2005: 220), y que decae su utilización a lo largo del siglo I d. C., tal vez relacionada con la reforma del ejército de Augusto en la que se prescindió del cuerpo de honderos que antes eran habituales de los ejércitos republicanos, cuestión que indica Díaz Ariño en relación a los *glandes inscriptae* (2005: 220), pero que podría ser extensiva a todas las piezas sin inscripción, ya que no todas las municiones podrían ser objeto de detalles en las aceleradas dinámicas de la actividad bélica.

Es por ello que estas producciones del Coto Fortuna se encuentran tal vez relacionadas con la existencia próxima de guarniciones militares, ejércitos de ocupación y control del territorio, actividades que debieron de resultar especialmente frecuentes e intensas durante escenarios de inestabilidad política en la península ibérica, bien a través del conflicto sertoriano o de las guerras de César y Pompeyo, que podrían ser probables marcos cronológicos de las piezas que nos ocupan y se podría plantear la posibilidad de su no necesaria relación con conflictos espacial y necesariamente próximos, sino tal vez como un producto asociado a las redes de distribución general de las minas que pudieran llegar tal vez incluso a puntos distantes y lejanos y abrir la posibilidad de posteriores análisis comparativos en futuros trabajos.

En la región de Murcia existen otras colecciones significativas de glandes de plomo, como las del yacimiento arqueológico de Bolvax (Cieza, Murcia), localizadas en actuaciones arqueológicas, entre los años 2013 y 2016, cuyo espacio excavado se ha centrado en la parte del zócalo de la muralla de época republicana romana, muralla que fue construida probablemente en época de las guerras sertorianas, que tuvieron lugar en Hispania entre los años 83 a. C. y 73 a. C., y en la que apareció material arqueológico vinculado con una cronología inicial de su uso en el siglo I a. C. y su final en el siglo I d. C., como proyectiles de honda que han aparecido con huellas de impacto (Morcillo *et al.*, 2018: 384-385).

Asimismo, en el Museo Arqueológico de Yecla[10] se exhibe una colección de 9 glandes de plomo posiblemente procedentes del yacimiento arqueológico de Los Torrejones (Yecla, Murcia) o de parajes cercanos como Los Baños, Los Quinos, La Castañona y La Rabosera, hallados en una zona de unas 200 ha de extensión aproximada, una localización claramente dispersa. Los proyectiles bélicos expuestos en el Museo de Yecla tienen un peso que oscila entre 44 y 92 gr, así como unas dimensiones que fluctúan entre los 4 y los 6 cm de longitud y entre 1,5 y 2 cm de anchura máxima.

---

[10] Al no estar publicados los glandes de plomo de Yecla, agradecemos a Liborio Ruiz Molina, director del Museo Arqueológico de Yecla y director de las campañas arqueológicas de la villa romana de Los Torrejones, los datos de la colección y de su interpretación cronológica. Igualmente, agradecemos a Joaquín Salmerón, director del Museo Siyâsa (Cieza), la información complementaria relativa a la colección de Bolvax.

Los 9 proyectiles corresponden a los subtipos II a y II b de Völling, y en concreto los de base plana y perfil en «D», o naviformes, son del subtipo II b, piezas que aparentemente tienen características formales similares a algunos elementos de la colección del Coto Fortuna de Mazarrón.

Según nos expresa Liborio Ruiz Molina, director del Museo Arqueológico de Yecla, y en lo referente a la interpretación de la presencia de estos glandes en el yacimiento romano de Los Torrejones, no se descarta la posibilidad de que obedezcan a movimientos de tropas durante el periodo de las guerras sertorianas (82-72 a. C), en el ámbito territorial de Valencia y, en concreto, en relación con las batallas de Lauro, Sucro y posterior destrucción de Valencia, entre los años 76 a. C. y 75 a. C.

También procedente de la zona de Lorca, se ha catalogado la anteriormente mencionada colección de casi 500 ejemplares del Museo Arqueológico de Lorca, de los cuales se han catalogado 492 proyectiles procedentes de la batalla de Asso (Fontenla, 2005: 67), seguramente asociados al combate junto al río Quípar (Murcia), que parecen ser contemporáneos de la guerra civil entre César y Pompeyo, en los años 54 y 44 a. C.

En base a lo expuesto, se podría argumentar que entre la amplia actividad de labores minero-metalúrgicas del Coto Fortuna se incluiría, además, la de posible centro de producción para abastecimiento de munición a escenarios de conflictos y como producto vinculado a la distribución de producciones mineras, y aunque este coto minero estuvo activo durante un amplio espectro cronológico (es el único en la zona que manifiesta claramente poblamiento, incluso en época tardorromana), buena parte de su fase de mayor intensidad productiva es la que corresponde a momentos de gran inestabilidad política, vinculados al periodo entre el primer cuarto y mediados del siglo I a. C., aspecto que relaciona la tipología de las piezas y su aproximación a los marcos cronológicos en los que se desarrollan.

Conclusiones

El Coto Fortuna es un yacimiento arqueológico relacionado con explotaciones mineras, escombreras e instalaciones de fundición y procesado y estructuras de carácter minero-metalúrgico, cuyos restos materiales en su conjunto presentan un horizonte comprendido entre los siglos II a. C. y VII d. C., destacando un momento de apogeo en el siglo I a. C. con posible especialización en la fundición y metalurgia de minerales con producciones y fabricación a pie de mina de, entre otros, proyectiles de plomo.

La colección de glandes del Coto Fortuna contiene 131 piezas, de las que 48 piezas corresponden a glandes de plomo anepigráficos de molde completo y 83 piezas naviformes de base plana, siendo estas últimas, probablemente, piezas suministradas en sus lugares de destino militares en momentos cronológicos donde las necesidades de estas armas arrojadizas podrían estar en parte surtidas y abastecidas a través de las explotaciones mineras en funcionamiento.

Las piezas estaban en manos de un coleccionista local ya fallecido, como ya hemos indicado, conocido por su marcada afición a la realización de frecuentes visitas al Coto Fortuna. Para las referencias de tipología y cronología de los proyectiles se toman los aspectos generales de los tipos establecidos por Thomas Völling (1990: 34, fig. 19), pero asimismo se realizan referencias a otros autores e investigaciones con actuales propuestas para datación cronológica de los proyectiles de plomo, teniendo en cuenta el «factor peso» de las piezas con datos aportados por estudios realizados en contextos cronológicos cerrados (Quesada *et al*., 2015: 350), que parecen indicar que pesos inferiores a 60 gr podrían situarse antes del conflicto sertoriano y, consecuentemente, los mayores de

60 gr posteriores a esas fechas (Quesada *et al.*, 2015: 351, fig. 18). También se considera que existen variaciones causadas por temas de tipo tecnológico y la existencia de diferentes calibres estándar y distintos sistemas metrológicos, según los sistemas ponderales antiguos y sistemas de fabricación, que darían piezas variables y la existencia, según trabajos recientes (Ble, 2016), de la utilización para la confección de proyectiles de plomo de dos patrones de fabricación: uno más antiguo, de la mina *atico-eubonica*, que fue el utilizado en fechas anteriores al 200 a. C., siendo sustituido a partir del siglo I a. C. por la *libra* romana, por lo que Ble (2016) expresa que las diferencias son también de tipo cultural, teniendo también en cuenta, por otro lado, que las divisiones con criterios en los que priman las características formales con separaciones entre unos tipos y subtipos que no son en ocasiones excluyentes y que podrían darse en varios a la vez (Morell, 2010, en Ble, 2016: 186).

Las piezas corresponden cronológicamente a los tipos utilizados en época tardorrepublicana y en el marco de las guerras civiles, y es por ello que estas posibles producciones del Coto Fortuna se encuentren vinculadas a guarniciones militares, ejércitos de ocupación y control del territorio, actividades que debieron de resultar especialmente frecuentes e intensas en una fase de inestabilidad política en la península ibérica, con el conflicto sertoriano y/o las guerras de César y Pompeyo, con la abierta posibilidad de su no necesaria relación con conflictos espacial y necesariamente próximos, sino tal vez como un producto asociado a las redes de distribución general de los productos de las minas que pudieran llegar, tal vez, incluso a puntos distantes y lejanos, abriendo la posibilidad de futuros análisis comparativos en futuros trabajos.

Bibliografía

Antolinos Marín, J. A.; Díaz Ariño, B., y Guillén Riquelme, M. C. (2013): «Mineria romana en Carthago Nova: El Coto Fortuna (Murcia) y los precintos de plomo de la Societas Argentifodinarum Ilucronensium», *Journal of Roman Archaeology*, vol. 26, n.º 1, pp. 88-121.

Benedetti, L. (2012): *Glandes perusinae. Revisione e aggiornamenti*. Roma: Quasar.

Besnier, M. (1920): «Le commerce du plomb à l'époque romain d'après les lingots estampillés», *Revue Archéologique*, XII, p. 242.

Ble, E. (2016): *Guerra y conflicto en el nordeste de Hispania durante el periodo romano republicano (218-45 a. C.). La presencia del ejército romano a partir de sus evidencias arqueológicas metálicas*. Tesis Doctoral Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/104489>.

Boeck, A. (1889): «El Coto Fortuna de Mazarrón», *Revista Minera*, 40, pp. 17-19.

Bosman, A. V. A. J. (1995): «Pouring lead in the pouring rain. Making lead slingshot under battle conditions», *JRMES*, 6, pp. 99-103.

Bravo Villasante, F. (1892): *La industria minero-metalúrgica en Mazarrón*. Cartagena: Imp. y Lit. de M. Ventura.

— (1913): «Reseña Histórica», *Memorias del Instituto Geológico de España. Criaderos de hierro de España,* t I. *Criaderos de la provincia de Murcia*. Madrid: IGME, pp. 127-191.

Contreras, F.; Müller, R.; Muntaner J., y Valle, F. (2008): «Estudio pormenorizado de los glandes de plomo depositados en el CEHIMO», *Cuadernos Cehimo*, 33, pp. 97-163. Disponible en: <http://archaeology.institute/es/2008_publi_book9_es.pdf>. [Consulta: 15 de junio de 2021].

Díaz Ariño, B. (2005): «*Glandes inscriptae* de la Península Ibérica», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 153, pp. 219-236.

Dohrenwend, R. E. (2002): «The Sling: Forgotten Firepower of Antiquity», *Journal of Asian Martial Arts*, 11 (2), pp. 28-49.

Domergue, C. (1966): «Les lingots de plomb romains du Musée Archéologique de Carthagène et du Musée Naval de Madrid», *Archivo Español de Arqueología*, 39, pp. 41-73.

— (1985): «L'exploitation des mines d'argent de Carthago Nova: son impact sur la structure sociale de la cité et sur les dépenses locales à la fin de la République et au début du Haut-Empire», *L'origine des richesses dépensées dans la ville antique. (Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence, les 11 et 12 mai 1984)*. Aix-en-Provence: Ph. Leveau, pp. 197-207.

— (1990): *Les mines de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité romaine*. Collection de l'École française de Rome, 127. Roma: Publications de l'École française de Rome.

— (2008): *Les mines antiques. La production des métaux aux époques grecque et romaine*. París: Picard.

Fernández de Avilés, A. (1941): «La arqueología murciana a través del Museo Arqueológico Provincial», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. II. Madrid: Aldus, pp. 112-113.

Fontenla Ballesta, S. (2005): «Glandes de honda procedentes de la batalla de Asso», *Alberca*, 3, pp. 67-84.

Gabba, E. (1954): *Le origini della Guerra Sociale e la vita politica romana dopo l'89 a. C*. Estratto da Athenaeum, Nuova Serie, 32. Pavía: Tipografia del Libro.

García y Bellido, A. (2001): «Plomos monetiformes con el topónimo ibérico de Gador», *Palaeohispanica. Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania antigua*, 1, pp. 335-340.

García González, J. (2016-2017): *Las* glandes inscriptae *como vehículos de propaganda política en Roma: el caso del* bellum Sertorianum. Trabajo de Fin de Máster. Máster Interuniversitario en Historia y Ciencias de la Antigüedad. UAM. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/154286504.pdf>. [Consulta: 9 de agosto de 2021].

González Fernández, R. (2008): «La gens Rubellia de Ilucro (ca?)», *Clavis*, 4-5, pp. 9-22.

González Simancas, M. (1905-1907): *Catalogo monumental de España. Provincia de Murcia*, 4 vols. (Edición facsímil en Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997, 3 vols.).

Greep, S. J. (1987): «Lead Sling-Shot from Windridge Farm, St. Albans and the Use of the Sling by the Roman Army in Britain», *Britannia*, 18, pp. 183-200.

Guillén Riquelme, M. (1999): *Las monedas de plomo de Susaña (Mazarrón): un modelo de acuñación minera en la Hispania antigua*. Mazarrón: Concejalía de Cultura.

Héron de Villefosse, A. (1907): «Addition à la note précédente», *Revue archéologique*, Quatrième Série, t. 9, pp. 63-68.

Korfmann, M. (1973): «The Sling as a Weapon!», *Scientific American*, 229, pp. 34-42.

Lee, J. W. I. (2001): «Urban Combat at Olynthos, 348 B.C», *Fields of Conflict: Progress and Prospect in Battlefield Archaeology*. Edición de P. W. M. Freeman y A. Pollard. BAR International Series, 958. Oxford: Archaeopress, pp. 11-23.

Martínez Alcalde, M., e Iniesta Sanmartín, A. (2007): *Factoría Romana de Salazones del Puerto de Mazarrón. Guía del Museo Arqueológico Municipal de Mazarrón*. Mazarrón: Museo Arqueológico Municipal de Mazarrón.

Martínez Fernández, A. (2007): «Glandes con inscripciones atestiguados en la Antigua Grecia», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25, pp. 399-405.

Mataloto, R. (2014): «A propósito de um conjunto de glandes plumbeae: o Castelo das Juntas (Moura) no contexto do episódio sertoriano das guerras civis na margem esquerda do Guadiana», *Congresso Conquista e Romanização do Vale Do Tejo. Museu Municipal Vila Franca de Xira*. Cira 3 Arqueologia. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal Vila Franca de Xira, pp. 343-384.

Morcillo Sánchez, M.ª J.; Miquel Santed, L. E.; Poveda Navarro, A. M., y Salmerón Juan, J (2018): «Bolvax, un nuevo enclave militar romano en el valle del Segura», *XXIV Jornadas de Patrimonio Cultural Región de Murcia*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 379-386.

Morell, N. (2010): *La metal-lurgia del plom durant el període ibèric: treball i ús del plom entre els íbers del nord*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Puche Riart, O., y Ayarzagüena Sanz, M. (1997): «Ingenieros de minas arqueólogos en el siglo xix: La huella de Prado. Homenaje a Casiano de Prado (1797-1886) en el bicentenario de su nacimiento», *Boletín Geológico y Minero*, 108 (3), pp. 79-100.

Puig y Cadafalch, J. (1911-1912): «Crònica de les excavacions d'Empuries», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, pp. 671-673.

Quesada Sanz, F.; Gómez Cabeza, F.; Molinos, M., y Bellón Ruiz, J. P. (2015): «El armamento hallado en el campo de batalla de Las Albahacas-Baecula», *La Segunda Guerra Púnica en la península ibérica, Baecula, arqueología de una batalla*. Edición científica de Juan Pedro Bellón Ruiz, Arturo Ruiz Rodríguez, Manuel Molinos Molinos, Carmen Rueda Galán y Francisco Gómez Cabeza. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, pp. 311-396.

Ramallo Asensio, S. (1980): «La romanización y cristianización de la región. Los pueblos germánicos», *Historia de la Región Murciana*, Murcia: Ediciones Mediterráneo, vol. II, pp. 267-349.

Ramallo Asensio, S., y Arana Castillo, R. (1985): «La minería romana en Mazarrón (Murcia). Aspectos arqueológicos y geológicos», *Anales de Prehistoria y Arqueología,* 1, pp. 49-68.

Reid, J., y Nicholson, A. (2019): «Burnswark Hill: The opening shot of the Antonine reconquest of Scotland?», *Journal of Roman Archaelogy*, 32, pp. 459-477.

Romeo Marugán, F. (2017): «Piedra y plomo: la honda frente a los asentamientos fortificados del noreste de la península ibérica a partir del siglo iii a. C. y su repercusión en los sistemas defensivos», *Gladius*, XXXVII, pp. 109-128.

Ros Sala, M. (2005): «Metalurgia y sociedad en el sureste prerromano», *Bocamina. Patrimonio minero de la Región de Murcia*. Catálogo de la Exposición. Murcia: Museo de la Ciencia y el Agua, pp. 39-57. Disponible en: <https://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,365,&r=AgP-6580>.

Rostovtzeff, M. (1937): *Historia social y económica del Imperio romano*. Madrid: Espasa.

Siret, H., y Siret, L. (1890): *Las primeras edades del metal en el Sudeste de España*. Barcelona. 2 vols.

Skov, E. T. (2013): *Experimentation in Sling Weaponry: Effectiveness of and Archaeological Implica-tions for a World-Wide Primitive Technology*. Anthropology Department Theses and Dissertations, Paper 30. Nebraska: University of Nebraska-Lincoln.

Vega, J. (1999): *Historia de la honda*. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/hondero>.

Völling, T. (1990): «Funditores im römischen Heer», *Saalburg Jahrbuch*, 45, pp. 24-58.

El estudio de los materiales romanos depositados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba como recurso de investigación

The study of the roman materials deposited in the warehouses of the Museo Arqueológico de Córdoba as a research resource

Carlos Márquez (carlos.marquez@uco.es)
Universidad de Córdoba. España

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo principal el desarrollo de la investigación arqueológica en una ciudad superpuesta como Córdoba a través de la revisión y análisis de los fondos almacenados en los depósitos de su Museo Arqueológico. Se pretende reivindicar la investigación de los materiales depositados en los almacenes de los museos; se trata de unas piezas, salvo excepciones, que han interesado poco a los investigadores pero que cuentan con un enorme potencial para la investigación histórica. A partir de cuatro ejemplos de otras tantas piezas almacenadas en el Museo Arqueológico de Córdoba, el estudio plantea algunos métodos para obtener toda la información posible de dichos fragmentos y los resultados obtenidos que amplían nuestros conocimientos sobre la edilicia oficial y la escultura privada en la capital de la provincia *Baetica* y su territorio.

Palabras clave: Córdoba romana. Fragmentos. Decoración arquitectónica. Escultura.

Abstract: The main objective of this work is the development of archaeological research in an overlapping city like Cordoba through the review and analysis of the collections stored in the deposits of its Archaeological Museum. This research enhances the importance of the study of the materials that are deposited in the museums' storage. These pieces –with some exceptions– have been of little interest among the researchers, but they are true of great importance for historic research. This research uses four examples stored in the Archaeological Museum in Cordoba to present some methods that have been used to obtain as much information as possible from the fragments. The results broaden our knowledge about the official constructions and the private sculpture in the capital of *Baetica* province and its territory.

Keywords: Roman Cordoba. Fragments. Architectural decoration. Sculpture.

Recibido: 27-09-2021 | Aceptado: 18-12-2021

Introducción

El presente trabajo[1] tiene como objetivo principal el desarrollo de la investigación arqueológica en una ciudad superpuesta como Córdoba a través de la revisión y análisis de los fondos almacenados en los depósitos de su Museo Arqueológico. Gracias a la concesión de sendos proyectos por parte de la Fundación BBVA y del Ministerio de Ciencia e Innovación, se está desarrollando una campaña destinada a revisar el material arquitectónico, escultórico y musivario, fruto de la cual nace este pequeño trabajo que viene a apoyar todas las actividades que tengan como objetivo el estudio de los almacenes de los museos; y nada mejor que reivindicar esta faceta que a través de la revista del Museo Arqueológico Nacional.

Sin ser experto en las complejas cuestiones vinculadas con estos almacenes ni en temas de museos, sí me gustaría exponer el ejemplo cordobés, en el que dos instituciones, el Museo Arqueológico de Córdoba, dependiente de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, y la Universidad de Córdoba unen una vez más sus esfuerzos en aras de conseguir una finalidad tan sencilla como necesaria: el desarrollo del conocimiento del periodo romano de la que fue ciudad capital de la provincia *Baetica*.

Esta colaboración tiene muchas ventajas, obviamente, para ambas instituciones, pero aquí me gustaría señalar algunas vinculadas directamente con la investigación arqueológica y con algunos ejemplos que se mostrarán a lo largo de estas páginas; así, por ejemplo, se pueden reunir diversos fragmentos de una misma pieza que en algún momento fueron separados por razones de diversa índole que hoy desconocemos. Dicha reunión nos ayudará a recomponer elementos hasta completarlos virtualmente, recuperando de ese modo la imagen original de la pieza, lo que aportará más información que si se analizaran los fragmentos por separado.

Otra ventaja es la de recomponer elementos arquitectónicos o esculturas a partir de una parte señera de la pieza original; esto es, piezas fragmentarias que cuentan con algunos atributos claramente distinguibles y asignables pueden ser completadas virtualmente a partir de dichas características. Y si bien no se podrá siempre recuperar la original forma de ese elemento, sí podremos extraer conclusiones a partir de las dimensiones, del tipo y del material en que está elaborado. Dos ejemplos se exponen en este trabajo: la recreación de una figura de Venus y la de una fuente importada de Roma del periodo adrianeo.

Además de todo ello, con esta revisión global se pueden corregir errores en la adscripción de diversos elementos que fueron mal interpretados en su momento; a modo de ejemplo de esta última cuestión proponemos el análisis de un elemento arquitectónico que pasa de ser un fragmento de cornisa para convertirse en ábaco de capitel corintio, tal y como podrá apreciarse más adelante.

A partir de esos tres objetivos, cada uno de los cuales cuenta con un ejemplo suficientemente explícito, se pretende, repito, poner el foco en piezas que, por diversas razones (su fragmentariedad, estado de conservación, ausencia de criterios de relevancia para ser expuestas, etc.), nunca van

[1] Este trabajo se ha realizado gracias a la concesión del proyecto titulado «Córdoba renace de sus fondos; claves de interpretación virtual de la Córdoba romana», dentro del Programa Logos de la Fundación BBVA y la Sociedad Española de Estudios Clásicos en el Área de Estudios Clásicos. Se trata de un proyecto en colaboración con el Museo Arqueológico de Córdoba; agradezco la ayuda recibida de parte de esta institución, en particular de su directora, María Dolores Baena; sus conservadores, María Jesús Moreno, José Escudero y Alberto Montejo, y también de los funcionarios encargados de los almacenes, Juana Izquierdo y Miguel Muñoz. Del mismo modo, su realización se enmarca dentro del proyecto «*Vivere in urbe*. Arquitectura residencial y espacio urbano en *Corduba, Ategua e Ituci*. Investigación y socialización», del Ministerio de Ciencia e Innovación, con referencia: PID2019-105376GB-C43.

a estar dentro de las colecciones permanentes expuestas en nuestros museos, pero cuyo análisis detallado nos aporta una información riquísima de carácter arqueológico para nuestras ciudades históricas y los mencionados museos.

Recomposición de una cornisa romana

Uno de los resultados más llamativos del proyecto que llevamos a cabo consiste en reunir distintos fragmentos, dispersos en el tiempo y en el espacio y que entraron a formar parte de los fondos del Museo en circunstancias y fechas variadas. Todos ellos cuentan con una similitud de dimensiones y la misma secuencia en el desarrollo de las molduras, idéntico material y decoración para los once fragmentos que protagonizan este primer apartado; de ese modo es factible ensamblarlos todos en una única cornisa virtual diseñada a partir de dichas características; a pesar de que algunas de estas piezas no tienen origen conocido, el dato seguro de procedencia de dos de ellas permite avanzar la ubicación original de esta cornisa, por lo que estamos en disposición de darle un origen seguro en el plano de la colonia patricia.

Ejemplo de lo que acabo de decir viene de la mano, como ya he avanzado, de un lote de once piezas que formarían parte de una cornisa que se caracteriza por tener una excelente factura técnica (fig. 1); su altura total no rebasaría los 60 cm y su perfil se coronaría con un cimacio recto muy desarrollado del que contamos solamente con parte de su zona inferior (piezas 8 y 284), consistente en un *anthemion* vegetal de hojas de acanto de marcada forma triangular. Bajo esta moldura se desarrolla un pequeño *kyma reversa* decorado con un motivo en forma de tijera (*Scherenkymation* para seguir con la terminología alemana; números 8, 70, 238, 284 y 654) que corona las pequeñas ménsulas decoradas en su zona inferior con hojas de laurel, tallos cruzados y frutos. Por debajo, un cimacio jónico (visible en las piezas 83, 262 y 70) también de excelente factura, con todos sus elementos perfectamente individualizados, tanto las ovas como las puntas de lanza, que pone en contacto esta zona con la inferior de la cornisa, compuesta por un denticulado (piezas 70 y 83), en un pésimo estado de conservación. Por debajo, una moldura en *kyma reversa* decorada con un motivo a estribo (*Bügelkymation*, números 70, 82, 271, 292 y 297) con los arcos de estribo con sección en «v» y muy bien delimitados cada uno de sus elementos. La serie finaliza con la moldura inferior; se trata de un astrágalo con cuentas de sección lenticular y perlas poco desarrolladas. Véase, una vez más, la calidad de labra cuando se observan los pequeños hilitos en la zona de contacto entre ambos elementos.

Algunos de estos fragmentos fueron ya objeto de estudio en sendos trabajos (Márquez, 1998: cat. n.os 112, 329, 600 y 873; 148-149, 145-146: 176; el fragmento 70 fue publicado por Ana Portillo, 2016: cat. 107 y cat. 108 en lám. 130) en los que se analizaban los paralelos y se les otorgaba una cronología julio-claudia a las piezas, así como su pertenencia al complejo imperial entonces conocido como *Forum Adiectum* y que hoy podemos definir con más exactitud como complejo de culto imperial de *divus Augustus*. Razones de índole estilística fecharon estos fragmentos en el periodo julio-claudio, momento que nos sigue pareciendo acertado.

Pasados casi 25 años del momento en que se publicó esto, estamos en condiciones de completar esta información. La creación de un modelo virtual (fig. 1) realizado por Carmen Rodríguez Gómez con la colaboración del Dr. Massimo Gasparini y del firmante de este trabajo nos permite ofrecer una vista de conjunto de la totalidad de la cornisa, con la que no contábamos hace unos años y que resulta fundamental para acometer su estudio.

Respecto a la procedencia de estos once fragmentos, solo conocemos el origen seguro de tres de ellos: dos proceden de la calle Morería (números 70 y 297), mientras que la pieza número

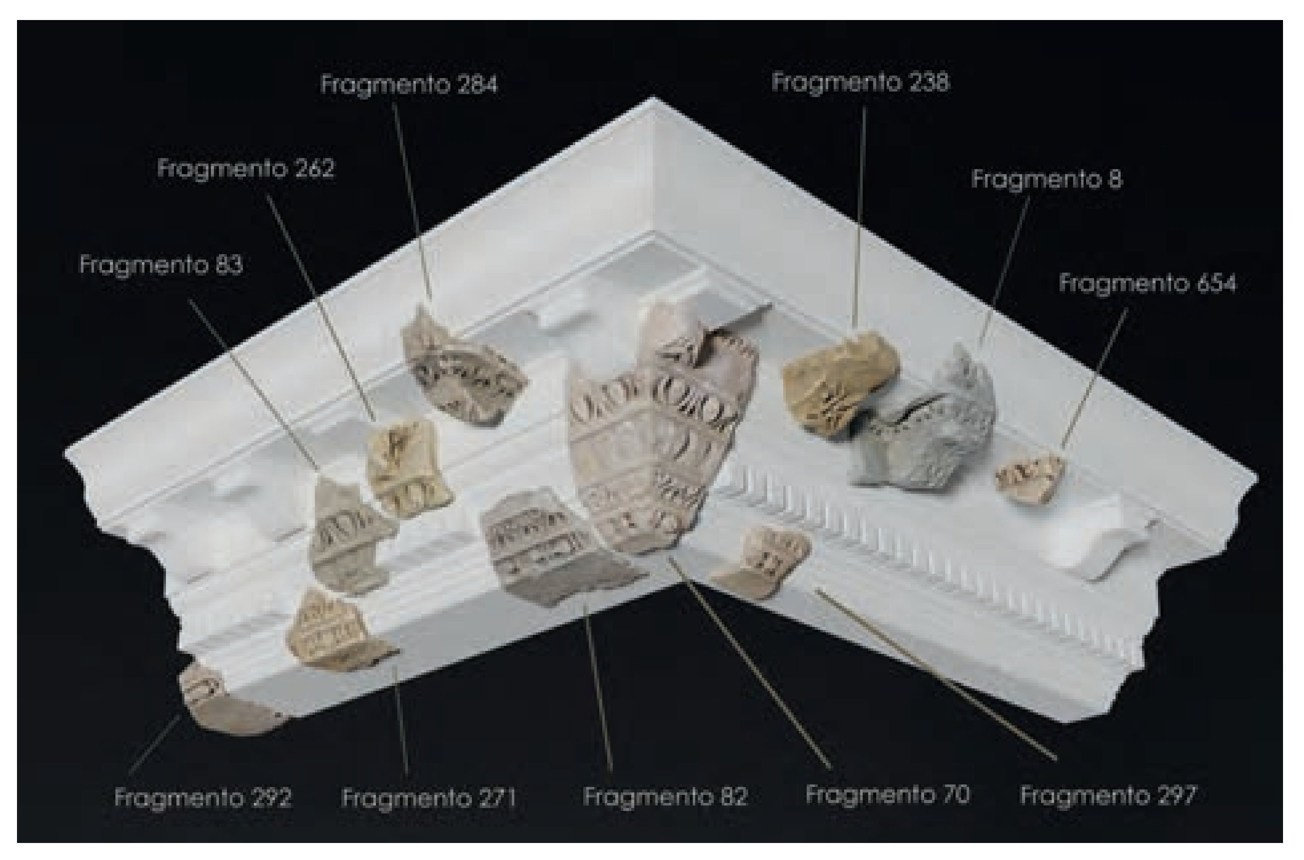


Fig. 1. Modelo virtual con distintos elementos arquitectónicos procedentes de la calle Morería. Realizado por Carmen Rodríguez con el asesoramiento de Massimo Gasparini y Carlos Márquez. Los números de las piezas son los correspondientes al catálogo realizado en este proyecto.

8 procede del edificio Pedro López de Alba, antiguo Rectorado de la Universidad de Córdoba, en la calle Alfonso XIII número 13, distante unos 100 metros de la calle anteriormente citada; del resto de piezas se desconoce la procedencia; por sus números de registro, corresponden todas ellas a materiales con la misma fecha de ingreso, el 10 de marzo de 1911, momento en que ingresaron en el mismo Museo otras piezas de la calle Morería, por lo que creemos que aquella debió de ser la zona de procedencia de todo el lote; la presencia de la pieza número 8 en la calle Alfonso XIII podría explicarse como elemento de acarreo o de reempleo.

En cualquier caso, la zona de la calle Morería es donde se ubicaría con seguridad el complejo de culto imperial dedicado a *divus Augustus*[2] (Garriguet, 2017; Portillo, 2016 y 2018). Sin embargo, la decoración con hojas de laurel en las pequeñas ménsulas es interesante porque vincularía la pieza de algún modo al dios Apolo (no lo olvidemos, dios tutelar del emperador Augusto); dicha vinculación en esta zona de la ciudad no es la primera vez que aparece, puesto que a partir de otros fragmentos de cornisa hemos planteado la presencia de una *tholos* dedicada a esta divinidad en esa misma zona (Márquez, 2020: 132-133 y 141-143), de modo que a través de dos argumentos diversos, se llega a una misma conclusión según la cual en esta zona céntrica de la ciudad donde se sitúa un complejo edilicio destinado al culto de *divus Augustus*, se construiría también, por las mismas fechas dentro del mismo o en sus cercanías, un recinto cuya fisonomía todavía no estamos en condiciones de concretar en más detalle y que estaría destinado a rendir culto al dios Apolo.

---

2 También conocido como *Forum Novum* o *Forum Adiectum*. Véase fig. 10, 4.

Escultura de Venus

Además de completar distintos monumentos como la cornisa antes vista, el análisis exhaustivo de los fondos de los museos nos permite reconocer elementos fragmentarios, esto es, recomponer figuras a partir de un fragmento único conservado que cuenta con algún atributo o elemento claramente identificador de una pieza, ya sea arquitectónica o escultórica; sería, si se nos permite el término, una sinécdoque arqueológica en la que se toma la parte por el todo.

A modo de ejemplo de esta nueva posibilidad, planteamos el análisis de la siguiente pieza (fig. 2): se trata de un fragmento escultórico elaborado en mármol blanco de grano grueso de 20,5 cm de alto, 14,9 de ancho y con una profundidad de 17,2. Tiene el número 9572 de registro del Museo y apareció, con otras muchas piezas, en las excavaciones que a mitad de siglo se hicieron en la calle Cruz Conde, en concreto en el número 16.

Se trata de un fragmento escultórico en bulto redondo sobre plinto que representa una *hydria* o jarra para contener el agua con el cuello roto, aunque en la zona superior puede verse el semicírculo del borde. Esta jarra está rodeada en la mitad posterior por unos ropajes.

La *hydria* es, como hemos dicho, un recipiente para contener agua y en esta ocasión sirve como elemento, además, donde se apoyan los paños que actuarían a modo de toallas para que se secara la figura que tendría a su lado y que no sería otra que Venus.



Fig. 2. Vista frontal de una *hydria* en mármol. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: autor.

Con solamente este elemento, estamos en condiciones de asignar a Venus la escultura hoy fragmentaria y poder así avanzar en nuestra investigación a fin de intentar definir las características de la figura femenina hoy desaparecida; dicho de otro modo, hemos de buscar en la bibliografía aquellos paralelos que representen a esta diosa y tengan como punto de apoyo otro elemento similar al aquí analizado y conservado; obviamente, no estamos en condiciones de poder definir un tipo escultórico concreto para nuestra pieza, pero sí de al menos conocer sus dimensiones para de ese modo, poder indicar su ulterior vinculación a un ámbito bien doméstico o bien oficial. Hay que indicar que fragmentos semejantes al nuestro, donde la *hydria* está presente, se localizan en muchos museos y colecciones con la misma interpretación que aquí aportamos. A modo de ejemplo, véanse los paralelos en Villa Adriana (León, y Vargas, 2018: 96, cat. 84) y en Rieti (Reggiani, 1990: cat. 38, tav. XII,1).

Dos serían los tipos escultóricos que representan a Afrodita y que tienen, generalmente en su lado izquierdo, una *hydria* como punto de apoyo: la Afrodita Cnidia y la Capitolina (Delivorrias, 1984; Jentel, 1984).

La Afrodita conocida como Cnidia, la más bella obra de Praxíteles según Luciano (*Amores*, 11-14), fue la primera que en la antigüedad representó a la diosa desnuda convirtiéndose en un referente, por lo que fue muy copiada con posterioridad. Aunque no contamos en nuestro fragmento con



Fig. 3. Afrodita conservada en la Gliptoteca de Múnich. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Braschi_Glyptothek_Munich_258.jpg

ningún resto de la figura de la diosa, los paralelos bien conocidos del tipo nos indican que se trataba de una figura apoyada en su pie derecho, teniendo el izquierdo flexionado y apoyado sobre los dedos del pie. La mano izquierda de la diosa recoge en muchas ocasiones esos paños que siempre caen por encima y rodean la *hydria*, mientras que la mano derecha se estaría cubriendo el pubis.

Muchas son las copias que se hicieron a partir del periodo helenístico y sobre todo romano en las que la figura tiene como punto de apoyo una *hydria* (o bien otro tipo de jarra, como vimos con anterioridad) encima de la que se colocan los paños que le servirán de toalla a la diosa para secarse tras tomar un baño. Entre otras, citamos una escultura del Museo Nazionale Romano (Papadopoulos, 1979: 67-69; Delivorrias, 1984: cat. 393) y otra de la Glyptoteca de Múnich, aquí recogida en la figura 3 (Delivorrias, 1984: cat. 399).

Otro tipo escultórico, de características muy parecidas, es el de la Afrodita Capitolina, que recibe el nombre por el Museo romano donde se encuentra la escultura mejor conservada de tal tipo; en este caso, el pie de apoyo es el izquierdo, levantando el derecho levemente; el brazo derecho taparía el pecho de la diosa, mientras que el izquierdo ocultaría su sexo, de donde provendría precisamente el término *púdica*, con el que se conoce también a esta serie; en este tipo, repito, también está presente la *hydria* como apoyo, o bien otro tipo de jarro como el lutróforo, o incluso animales marinos como el delfín, como en el ejemplo hoy conservado en el Museo del Prado (Schröder, 2004: 146-149).

Sobre estos dos tipos bien conocidos de la diosa hemos de trabajar para intentar conocer más datos sobre la figura de la que en su día formó parte el fragmento cordobés. En ese sentido, podemos intentar restituir la altura teórica de la figura de la diosa para con ello conocer su adscripción a un ambiente doméstico o bien oficial. Para llegar a conocer la altura total de la figura debemos tomar las dimensiones del único elemento conservado, la jarra de agua, y cotejarlas con las de otras esculturas similares desde el punto de vista tipológico que conserven este atributo. Pero para que nuestra indagación sea válida, no podemos admitir otro tipo de recipiente que sea distinto al aquí presente; es por ello por lo que no tendremos en consideración el *loutrophoros* o jarrón de boda, dado que es mucho más alto que nuestra *hydria* y, en consecuencia, las proporciones se verían alteradas; tampoco tomaremos en consideración aquellos ejemplos que tengan un delfín como elemento de apoyo. A pesar de la diversidad a la hora de representar a la *hydria* en algunas réplicas conservadas (algunas más altas,

otras con plinto), elegimos los paralelos antes citados porque parece que son los más fieles a la creación original (Papadopoulos, 1979: 69).

Una vez analizados aquellos paralelos en los que está presente este elemento, se observa que la proporción de altura entre la *hydria* respecto a la altura total de la escultura es de 5 a 6; por ello, si el recipiente de la pieza cordobesa tiene una altura de 16 cm (el plinto cuenta con 4,5 cm de altura), entonces la escultura originaria debió contar con una altura de entre 80 y 96 cm.

Estas dimensiones nos están indicando sin ningún género de dudas que estaríamos ante una figura ornamental de ámbito privado, curiosamente de dimensiones muy parecidas a una escultura de Venus aparecida hace pocos años en la Villa del Salar de Granada (Loza *et al.*, 2020; Román *et al.*, 2020); esta pequeña pieza formaría parte de la escultura decorativa que adornaría el interior de una *domus* romana; a Antonio Peña se debe el estudio magistral de la escultura en ámbito doméstico (Peña, 2009, 2011a y 2011b) y gracias a él podemos conocer hoy dicho argumento con mayor precisión; dentro de la misma habría una serie de géneros (hermas, *oscilla*, trapezóforos, estatuas fuente) que compartirían junto a la escultura ideal el espacio natural de atrios y peristilos dentro de dichos ambientes domésticos (Peña, 2009: 362) y que tendría más una función ornamental que estrictamente religiosa.

No debemos desechar, dada la temática de nuestra pieza, tan vinculada con el baño, la pertenencia de esta escultura a un ambiente termal; de hecho, otra Venus hallada en Córdoba pertenecería con toda probabilidad a este ámbito (Aparicio, 1994).

No estamos, por el contrario, en condiciones de conocer la procedencia original de esta pieza; según los libros de registro del Museo, forma parte de un enorme lote de piezas fragmentarias todas ellas aparecidas en la calle Cruz Conde a mediados del siglo xx, lo que, como veremos en la siguiente pieza, nos hace pensar que se trataría de un almacén de mármoles destinado a calerín.

Reinterpretación funcional: de cornisa a capitel

Como tercer ejemplo de nuestro trabajo, se presenta un fragmento arquitectónico erróneamente publicado como cornisa por parte de quien esto escribe; con ello intento demostrar que la revisión de los materiales almacenados en los depósitos del Museo Arqueológico de Córdoba supone una oportunidad única para revisar adscripciones y matizar temas dados antaño como cerrados.

En las figuras 4 y 5 se presenta un fragmento arquitectónico que, como indiqué con anterioridad, fue publicado como cornisa (Márquez, 1998: 160-161, cat. 38, fig. 18,2, lám. 41,3, con bibliografía anterior; Portillo, 2016: cat. 178, lám. 213). La pieza está elaborada en mármol de Paros *Lichnites* (Márquez *et al.*, 2001: tabla en p. 127, n.º 19) y tiene una altura de 18 cm, 24 cm de ancho y 16,5 de profundidad y, como se aprecia en la figura 5, tiene una marcada tendencia cóncava.

La pieza se decora con dos molduras, un cimacio jónico en la parte superior y un *anthemion* en la inferior, compuesto de palmetas y cálices superpuestos.

Sin embargo, y como se mencionó con anterioridad, este fragmento no perteneció a cornisa alguna sino que hay que ver en ella una parte del ábaco decorado de un capitel corintio; esta idea está basada en el elemento de sección semicircular ubicado en la zona inferior, que sería una parte de la voluta de dicho capitel. Según puede observarse en la figura 4, la cara inferior del *anthemion* no está rota, como creíamos en su día, sino que está alisada y forma la zona de contacto entre el ábaco y el *kalathos* de un capitel corintio.

Una vez asegurada la pertenencia de esta pieza a un capitel, procederemos como en apartados anteriores, intentando aproximarnos a la dimensión original de la pieza. Como hemos visto, la pieza tiene una altura total de 18 cm, pero la suma de las dos molduras que componen el ábaco (6 cm la superior y 7,5 la inferior) dan un total de 13,5 cm. Tal vez sean los capiteles del templo de la calle de Claudio Marcelo los que más se aproximen a estas dimensiones; aunque varían entre ellos, uno cuenta exactamente con un ábaco de 13 cm; dado que su altura total es ligeramente superior a un metro, creemos perfectamente factible otorgar esa misma altura aproximada a nuestro capitel. Dichas dimensiones lo vinculan sin ningún género de duda a un edificio oficial.

Sobre su procedencia no podemos aportar muchos datos; el libro de registro confirma su ingreso en el Museo el 14 de agosto de 1948 y como procedencia el solar del Sr. Rivas, en la calle Cruz Conde; efectivamente, a mediados del siglo pasado en esa zona céntrica de la capital cordobesa se hicieron distintas obras de remodelación urbanística que tuvieron como consecuencia la aparición de cientos de fragmentos de mármol, tanto escultórico como arquitectónico, cuyas características nos hicieron plantear en su momento que en esta zona de la ciudad se encontraría un calerín en el periodo tardorromano para la fabricación de cal. Un reciente trabajo de fin de Grado por parte de Christian Pérez Prieto[3] confirma dicha hipótesis; por todo ello, no estamos en condiciones de poder plantear el origen exacto del capitel al que este fragmento pertenecería aunque, por la categoría de su decoración, sus dimensiones y el mármol de importación en que está elaborado, no cabe duda de que sería uno de los complejos edilicios oficiales de la Córdoba romana de la primera mitad del siglo I, quizá el centro de culto imperial de *divus Augustus* al que hicimos referencia al hablar de la cornisa anteriormente analizada, aunque también hay otras posibilidades, como el Capitolio.

Desde un punto de vista estrictamente estilístico, la pieza tiene grandes similitudes con un *anthemion* procedente del Aula del Coloso en el Foro de Augusto (Leon, 1971: 287, taf. 140), por lo que no dudamos en otorgarle una cronología augusteo-tiberiana.

Fuente adrianea de importación

Un último ejemplo nos saca del ámbito urbano y nos lleva al territorio de las ricas villas de la campiña cordobesa; objetivo concreto de este apartado, tal como vimos en el punto 3 de este trabajo, es la publicación de piezas singulares que hasta ahora se han mantenido inéditas o, como es el caso, con una breve información consistente en la publicación de una fotografía (Bretones, y Valera, 2009: 918, fig. 6). La pieza ahora en estudio procede de la Villa Caño Bajo, en el término municipal de La Rambla, en la provincia de Córdoba, y está depositada en el Museo Arqueológico de Córdoba.

Se trata de un fragmento de *labrum* o fuente de 27 cm de altura y la misma medida de ancho elaborada en mármol negro. Como se observa en las figuras 6-8, la parte interna de la fuente se decora con molduras cóncavas perfectamente individualizadas mediante pequeños listeles que concluyen en la parte superior de la fuente con otro de una marcada forma semicircular; un pequeño canal liso pone en contacto esta zona con el borde de la pieza de sección rectangular que tiene como decoración un prótomo de felino, probablemente un león o una pantera, muy bien conservado excepto la mandíbula inferior. La zona externa de la pieza cuenta con molduras convexas, a modo de gallones, unidas entre sí sin los listeles que vimos antes.

---

[3] *Estudio arqueológico del material escultórico del ámbito urbano de Colonia Patricia: hallazgos procedentes de las excavaciones en la Calle Cruz Conde (Córdoba).* Trabajo de fin de Grado, inédito, defendido en julio de 2021 en la Universidad de Córdoba.



Figs. 4 y 5. Vista frontal y superior de un fragmento de ábaco decorado. Museo Arqueológico de Córdoba. Fotos: autor.



Figs. 6-8. Fragmento de *labrum*. Museo Arqueológico de Córdoba. Fotos: autor.

Varios elementos son destacables en esta pieza: por un lado, el tipo de decoración para la salida del agua en forma de cabeza de felino, algo poco frecuente y solo presente en aquellas piezas de mayor relevancia dentro de este tipo particular de fuente (Ambrogi, 2013); a este signo de prestigio debe responder también el orificio que se encuentra en el borde de la fuente, justo detrás de la cabeza y que serviría con toda probabilidad para añadir un aplique metálico que reforzaría el valor ornamental de la fuente. Además, el material en que está elaborada es un mármol negro con pequeñas vetas grises, sin lugar a dudas material importado, aunque no se puede asegurar si se trata de Göktepe negro (Lapuente; León, y Nogales, 2013: 215) o más probablemente *bigio morato/ nero antico* (Pensabene, y Lazzarini, 1998); el hecho de ser mármol importado es importante no solo por las implicaciones económicas y comerciales que ello pueda conllevar, sino porque apunta en la dirección de considerar nuestra fuente como pieza importada.

En este sentido, traemos a colación, a modo de paralelo, una pieza completa (fig. 9) conservada en el Museo Nazionale Romano, en su sede del Palazzo Massimo alle Terme (Ambrogi, 2013), donde se aprecia que nuestro fragmento es idéntico tanto en el material como en el diseño del *labrum*, de sus detalles y de sus dimensiones. Otro argumento para pensar en una importación nos lo ofrece la misma autora cuando indica que las producciones locales y regionales de este tipo de fuentes se realizan en piedras locales, sobre todo calizas (Ambrogi, 2011: 474), lo que invalida de todo punto una fabricación local o regional dado el material en que está elaborada la pieza.

Así pues, a partir de este fragmento estamos en condiciones de poder afirmar la presencia en la Villa Caño Bajo de La Rambla de una selecta decoración de jardín protagonizada por la fuente cuyo comentario concluimos ahora y que podría datarse en el periodo adrianeo, una vez comprobada la idéntica factura respecto a la fuente del Museo Nazionale Romano.



Fig. 9. *Labrum* conservado en el Museo Nazionale Romano, sede Palazzo Massimo alle Terme. Foto: autor.

Fig. 10. Planta de la ciudad romana de Córdoba en el periodo altoimperial. Modelo virtual realizado por Carmen Rodríguez con la colaboración científica de Massimo Gasparini.

Concluimos de este modo este trabajo que tiene, como se indicó al inicio, como principal objetivo llamar la atención sobre el material depositado en los almacenes; se trata de documentos de enorme valor histórico que una vez que se estudian en profundidad pueden ampliar nuestros conocimientos sobre la historia de las ciudades. A ello pueden y deben ayudar las nuevas técnicas de virtualización que facilitan la comprensión de dichas piezas.

Bibliografía

Ambrogi, A. (2011): «Ricezione in ambito periferico e provinciale dei modelli urbani: il caso dei labra marmorei», *Roma y las provincias: modelo y difusión*. Edición de T. Nogales e I. Rodá. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 473-484.

— (2013): «*Labrum* di bigio morato», *Palazzo Massimo alle Terme: Le collezioni*. Edición de C. Gasparri y Rita Paris. Milán: Electa, p. 43.

Aparicio, L. (1994): «Una réplica de Afrodita agachada en Córdoba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, vol. 5, pp. 181-197.

Bretones, J., y Valera, R. (2009): «A. A. P. "Cortijo Caño Bajo" (La Rambla, Córdoba)», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2004.1. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, pp. 913-921.

Delivorrias, A. (1984): «Aphrodite», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), 2: Aphrodisias–Athena,* Zúrich: Artemis & Winkler Verlag.

Garriguet, J. A. (2017): «Tácito, el templo romano de la c. Morería (Córdoba) y el origen del culto provincial en *Baetica*», *Zephyrus*, LXXX, pp. 113-130.

Jentel, M. O. (1984): «Aphrodite in peripheria orientalis», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), 2: Aphrodisias–Athena,* Zúrich: Artemis & Winkler Verlag.

Lapuente, P.; León, P., y Nogales, T. (2013): «Variedades de mármol escultórico de Villa Adriana. Un ejemplo de estudio arqueométrico», *Roma, Tibur, Baetica. Investigaciones adrianeas*. Edición de R. Hidalgo y P. León. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 199-224.

Leon, Ch. (1994): *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh-und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms*. Colonia: Böhlau.

León, P., y Vargas, S. (2018): «Escultura ideal», *Villa Adriana. Escultura de los almacenes*. Edición de P. León y T. Nogales. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 35-120.

Loza, M.ª L.; Beltrán, J.; Román, J. M.; Fernández, M. I.; Moreno, M.; Ruiz, P., y Ramos, J. (2020): «La Villa del Salar (Granada): un nuevo descubrimiento escultórico», *Escultura Romana en Hispania IX*. Edición de J. M. Noguera y L. Ruiz. Yecla-Murcia: Editorial de la Universidad de Murcia, pp. 423-441.

Márquez, C. (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.

— (2020): «Elementos figurados en la decoración arquitectónica de la Córdoba romana», *Anas*, 33, pp. 131-147.

Márquez, C.; García, R.; García, J., y Vargas, S. (2001): «Estudio de materiales de la excavación arqueológica en calle Morería», *Anuario Arqueológico de Andalucía,* vol. II, pp. 123-34.

Papadopoulos, J. (1979): «Statua di Afrodite tipo Cnidia», *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, *1*. Edición de A. Giuliano. Roma: De Luca Editore, pp. 67-69.

Pensabene, P., y Lazzarini, L. (1998): «Il problema del bigio antico e del bigio morato: contributo allo studio delle cave di Teos e di Chios», *Marmi antichi II. Cave e técnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*. Studi Miscellanei, 31. Edición de P. Pensabene. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 141-173.

Peña, A. (2009): «La escultura decorativa», *Arte romano de la Bética*. Coordinado por P. León. Sevilla: Fundación Focus Abengoa, pp. 321-368.

— (2011a): «La escultura doméstica», *Córdoba reflejo de Roma*. Edición de M.ª D. Baena, C. Márquez y D. Vaquerizo. Córdoba: Fundación Botí, pp. 146-165.

— (2011b): «La escultura de *domus* en Hispania», *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, vols. 23-24, pp. 119-144.

Portillo, A. (2016): *El templo de la calle Morería en el Forum Novum de Colonia Patricia Corduba. Análisis arquitectónico y funcional*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. Disponible en: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13226>. [Consulta: 10 de septiembre de 2021].

— (2018): *El Forum Novum de Colonia Patricia. Análisis arquitectónico, estilístico y funcional*. AEspA, vol. LXXXIII.

Reggiani, A. M. (1990): *Museo Civico di Rieti*. Roma: Quasar.

Román, J. M.; Moreno, M.; Ruiz, O.; Ramos, J., y Fernández, M. I. (2020): «La decoración musiva y escultórica en la villa romana del Salar (Granada). Recientes hallazgos», *Actas del congreso Internacional Las Villas Romanas Bajoimperiales de Hispania*. Coordinado por R. Martínez, T. Nogales e I. Rodá. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, pp. 183-192.

Schröder, S. F. (2004): *Museo del Prado. Catálogo de la escultura clásica, II. Escultura mitológica*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Museo Foro Romano. Molinete: un laboratorio para el estudio de la historia de Cartagena[1]

Roman Forum Museum. Molinete: a laboratory for the study of the history of Cartagena

José Miguel Noguera Celdrán (noguera@um.es)
Universidad de Murcia. España

Andrés Cánovas Alcaraz (estudio@amann-canovas-maruri.es)
Estudio de arquitectura Temperaturas Extremas. España

María José Madrid Balanza (mariajose.madrid@ayto-cartagena.es)
Ayuntamiento de Cartagena. España

Izaskun Martínez Peris (izaskunmartinez@puertoculturas.com)
Cartagena Puerto de Culturas. España

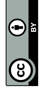
Víctor Velasco Estrada (velascoestrada@gmail.com)
Parque Arqueológico del Molinete. España

Resumen: En este trabajo se exponen, tras su inauguración en mayo de 2021, algunos de los caracteres del nuevo Museo Foro Romano. Molinete, concebido como museo de sitio del Parque Arqueológico del Molinete de Cartagena y su puerta de ingreso. Se plantean algunas consideraciones sobre los objetivos de la institución, su edificio, infraestructuras y ámbito de actuación de su colección y exposición permanente, así como sobre su discurso y equipamiento museográfico y los criterios y actuaciones de conservación-restauración aplicados a la colección arqueológica.

Palabras clave: Carthago Nova. Carthago Spartaria. Museografía. Arqueología. Curia romana. Gestión del patrimonio. Conservación-restauración.

Abstract: In this work, after its inauguration in May 2021, some of the characters of the new Roman Forum Museum are exposed, conceived as a site museum of the Molinete Archaeological Park of Cartagena and its entrance door. Some considerations are raised about the objectives of the institution, its building, infrastructures and scope of its collection and permanent exhibition, as well as its discourse and museum equipment and the conservation-restoration criteria and actions applied to the archaeological collection.

Keywords: Carthago Nova. Carthago Spartaria. Museography. Archaeology. Roman Curia. Heritage management. Conservation-restoration.



[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PID2019-105376GB-C41, MINECO/FEDER UE.

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 13-12-2021

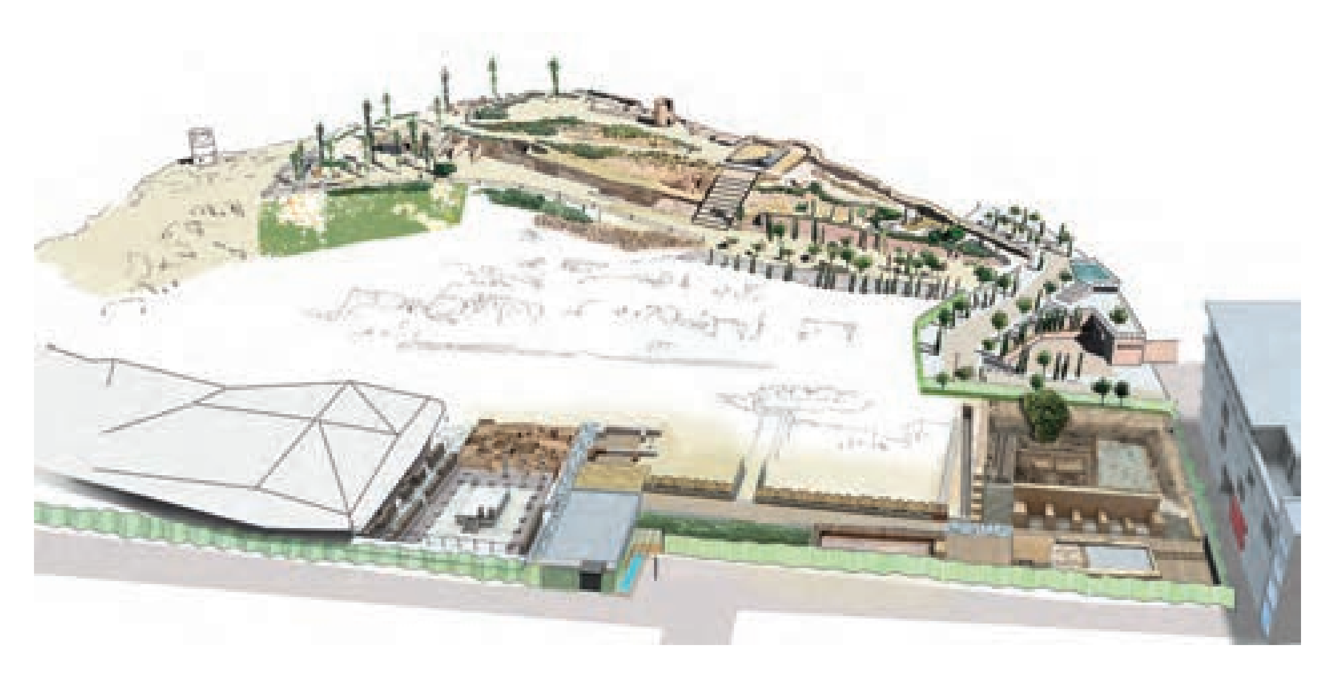


Fig. 1. Parque Arqueológico del Molinete. A la derecha, edificio del Museo Foro Romano. Molinete. A continuación (de izq. a der.): Foro colonial, nuevo pabellón de salida, santuario de Isis y cubierta de la *Insula* I (infografía: balawat.com, 2021; dir. científica: M.ª J. Madrid y J. M. Noguera).

Introducción

El 5 de mayo de 2021, el rey Felipe VI inauguró el Museo Foro Romano. Molinete de Cartagena, la antigua colonia romana de Carthago Nova (Ramallo, 2011; Noguera, y Madrid, 2014: 13-60). El nuevo equipamiento museográfico se enmarca en el proyecto del Parque Arqueológico del Molinete, cuya andadura comenzó en 2008 y cuya proyección científica e impacto en la regeneración urbanística, social, económica y cultural del centro histórico de Cartagena son bien conocidos. Se trata de un museo de sitio, vinculado al parque y su proyecto científico, de cuyos resultados se nutre su discurso museográfico, que permite adentrarse en la historia de Cartagena y del barrio del Molinete desde el siglo III a. C. hasta nuestros días.

Desde el año 2013, se han redactado y ejecutado diversos trabajos relacionados con su proyecto museológico y museográfico, siempre coordinados por el equipo técnico del parque (Madrid *et al.*, 2016-2019: 239-271), integrado por profesionales de muy diversas disciplinas vinculadas con la arqueología y la gestión del patrimonio que, desde una óptica multidisciplinar, han generado un diálogo fecundo (véase la ficha técnica del Museo, al final de este artículo).

En paralelo, el Ayuntamiento de Cartagena creó en 2020 la nueva institución museística y el 29 de octubre de 2021 el Consejo de Museos de la Región de Murcia le otorgó el rango de museo. Su gestión será mixta, dependiendo sus aspectos técnicos del Ayuntamiento y su explotación turístico-cultural del Consorcio Cartagena Puerto de Culturas (Noguera, y Madrid, 2012: 58-65).

El germen del Museo: el Parque Arqueológico del Molinete (fig. 1)

El progresivo valor dado desde los pasados años noventa al patrimonio histórico y arqueológico de Cartagena generó el caldo de cultivo para que las administraciones local y autonómica diseñaran planes directores para la regeneración urbana, proyectos de estudio, conservación y socialización del

patrimonio histórico y varios planes especiales de reforma interior (PERI) destinados a recuperar los antiguos espacios degradados del solar urbano, en especial en torno a sus antiguos cerros.

Uno de estos planes, denominado PERI CA-2 Molinete, pretendía regenerar el entorno urbano, muy degradado, del cerro del Molinete –acrópolis de la ciudad antigua–, ubicado en pleno corazón de la ciudad (Roldán, 2003: 75-113; Noguera *et al.*, 2020: 371-373). Tras los estudios arqueológicos y urbanísticos previos y una tramitación social y políticamente convulsa, el PERI fue aprobado en el año 2001 y definió un área de reserva arqueológica de unos 26000 m^2 que abarca el cerro y sus laderas con el objetivo de que en ella se desarrollase un proyecto arqueológico y de puesta en valor del patrimonio arqueológico.

La puesta en marcha en 2008 del proyecto Parque Arqueológico del Molinete (Noguera, y Madrid, 2009; Noguera; Cánovas *et al.*, 2016; Noguera *et al.*, 2019; Noguera; Molina *et al.*, 2020: 371-373), cuya gestión se encomendó al Consorcio Cartagena Puerto de Culturas, ha permitido acometer un proyecto global de investigación y conservación del patrimonio del cerro y su entorno, financiado por el Gobierno de España, la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Cartagena en una primera fase, y a partir de 2013 por la Fundación Repsol. El proyecto ha permitido reconstruir, desde una perspectiva material, el cuadro histórico de este barrio, que es también el de la ciudad. Este discurso histórico diacrónico, que se extiende desde finales del siglo III a. C. hasta prácticamente nuestros días, evidencia la capacidad resiliente de Cartagena a lo largo de más de dos milenios y es una de las aportaciones más sobresalientes del proyecto (Noguera; Molina *et al.*, 2020: 367-401).

Se han documentado, conservado *in situ* y musealizado varias manzanas de la ciudad romana de los siglos I y II d. C. y sus respectivas calles y edificios, a los que se han sumado vestigios significativos de otras épocas (taller vidriero del siglo IV d. C., muralla y molinos del siglo XVI, restos de refugios de la Guerra Civil…). También se ha recuperado una rica y variada cultura material que aporta datos de gran interés sobre la vida cotidiana, actividades, economía, creencias y costumbres de los cartageneros y, de modo particular, de los moradores de la colina.

El Barrio del Foro Romano es el nombre dado a la zona del Parque Arqueológico del Molinete ubicada en la ladera sureste del cerro. Muestra los vestigios, en óptimo estado de conservación, de un barrio de época romana definido por la presencia de edificios públicos (como el Foro colonial y las Termas del Puerto [Pavía; Madrid, y Noguera, 2020: 481-493]), semipúblicos (como el Santuario de Isis [Noguera *et al.*, 2019] y el Edificio del Atrio [Noguera; Madrid *et al.*, 2016: 378-388]) y privados, como las casas construidas en la *Insula* IV. Fue abierto al público en abril de 2012 y se ha convertido en un referente de la socialización y difusión del patrimonio cultural de la ciudad. Desde su apertura, el parque ha recibido 378664 visitantes[2].

El Museo Foro Romano. Molinete se ha convertido en la puerta de acceso al Barrio del Foro Romano y su conjunto arqueológico, custodia la documentación y el material arqueológico hallado en las actuaciones arqueológicas en el parque, expone una cuidada selección de material arqueológico recuperado en el Molinete, ofrece una visión de conjunto de la historia de la ciudad durante más de veintitrés siglos de historia y aspira a convertirse en un activo polo que dinamice la vida cultural de la ciudad (sobre el Museo, véase con anterioridad: Madrid *et al.*, 2016-2019: 239-271).

---

[2] Las actuaciones desarrolladas en el parque entre 2008 y 2012 fueron merecedoras del Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales 2012, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Objetivos del Museo

Con estas premisas, el Museo surge con los siguientes objetivos:

– Creación de un potente y activo espacio de investigación, conservación, información y difusión del patrimonio arqueológico, que permita conocer los aspectos más relevantes del Molinete incardinado en la diacronía histórica de Cartagena.
– Explicación de forma didáctica, rigurosa y amena del contenido, que se adapte a todos los niveles de conocimiento y exigencias (desde el público infantil hasta la comunidad científica).
– Sensibilización social sobre la importancia del patrimonio histórico y arqueológico y su papel primordial en la ciudad del siglo XXI.
– Concepción como centro y punto de partida para la interpretación del Parque Arqueológico del Molinete, su registro arqueológico y evolución a lo largo de la historia urbana de la ciudad.
– Cumplimentación de la oferta museográfica y divulgativa de Cartagena.

El edificio del Museo: un espacio para la hibridación y la memoria

El Museo se ubica en tres plantas del Centro de Salud Casco Antiguo, situado en la calle Adarve, n.º 6, de Cartagena, reservadas para uso museográfico. La adecuación de estos espacios se relaciona con dos conceptos: memoria y contexto (Madrid *et al.*, 2016-2019: 239-271). El proyecto arquitectónico del edificio se redactó además con la intención de preservar la Curia romana (excavada entre 2004 y 2005) y propiciar un espacio que hiciera posible su restitución volumétrica. Por tanto, el espacio del Museo es tributario de decisiones previas y acertadamente tomadas en 2005. Es un trabajo imbuido de un espíritu colectivo y es resultado de una estrategia de ciudad. Posee una vocación de convertirse en un espacio cultural que quiere conectar el pasado y el presente.

El objeto fundamental del espacio museístico es dar cabida de manera ordenada a la exposición permanente del Museo. También ofrece la posibilidad física de conectarse con el conjunto arqueológico, siendo el principio de un recorrido que se desarrolla por todo el espacio arqueológico ya excavado y consolidado, pero también por aquel que, quedando como reserva, contiene expectativas de unirse al resto en un futuro.

El Museo se desarrolla en tres plantas. La primera (planta 0) comunica con la calle exterior y sirve de recepción de visitantes. Contiene los servicios generales, una sala con diversos recursos museográficos y otra que alberga una selección de piezas significativas que describen la historia de Cartagena y del Molinete.

La sala principal emplea materiales directos en su construcción, chapas de acero en las paredes y resinas en los suelos, techos de hormigón y paredes de sisal que evocan una tradición material y atemperan el ruido, todo ello dispuesto para que los objetos arqueológicos se conviertan en los protagonistas del espacio. El recinto alberga piezas de singularidad extrema, como tres cuadros con Apolo y dos Musas, pinturas de factura y conservación excelentes, y un texto pintado alusivo al emperador Heliogábalo, a los que se dedica un lugar de privilegio que da carácter a la exposición. Se sitúan dentro de unos medios cilindros de acero recubiertos interiormente de sisal que ocupan y estructuran el espacio central de la planta. Estas piezas se convierten en unas pequeñas capillas que resaltan y hacen evidente la calidad de las pinturas, se adueñan del espacio y lo estructuran. Este primer espacio es, por tanto, un lugar de evocaciones. El resto de las paredes contiene vitrinas enrasadas que sirven de acompañamiento a ese centro del espacio configurado con las pinturas murales.

La segunda planta (planta -1) se acerca al nivel de excavación y se estructura como un balcón colgado que no toca los restos y permite su observación tranquila. Por tanto, se empieza a descender de manera gradual hacia el conjunto arqueológico. Es una planta de paso y pretende ser neutra; se conservan los materiales, paredes en acero barnizado, matizado por paños de sisal, y suelos de resina; pero su configuración espacial permite una relación fronteriza entre la cota de entrada y el nivel de excavación. Su carácter se centra en ser más un recorrido que una estancia y, aun así, su dimensión permite controlar la espacialidad del conjunto, dándole tamaño y una cierta domesticidad y amabilidad. Es un lugar que pretende pensar en los visitantes y no tan solo en los materiales expuestos en vitrinas.

La planta inferior (planta -2) es el centro de la actuación. Un vacío de casi 8 m permite trabajar con la huella espacial de la Curia romana y, de esta manera, obtener su restitución hipotética. La decisión fundamental aquí fue actuar desde una condición mestiza. Las estructuras antiguas se funden con la arquitectura contemporánea, distinguiéndose, pero a la vez siendo un solo organismo. Desde el techo de esos 8 m se cuelga una restitución volumétrica fabricada con acero y barras traslúcidas de plástico, un baldaquino que permite ver entre sus materiales y que evoca un espacio desaparecido.

Este volumen otorga el carácter que la actuación del Molinete siempre ha tenido: un respeto absoluto por el legado patrimonial y una arquitectura contemporánea que la acompaña para hacerlo mejor. El resultado es una arquitectura moderna justificada por los restos antiguos y, a la vez, unos restos arqueológicos que crecen de manera valiente y optimista con la arquitectura del presente.

El Museo y sus infraestructuras

La planificación del programa de equipamientos del Museo ha tenido en cuenta la disponibilidad de espacios y dos aspectos esenciales en una institución museística: la investigación, custodia y conservación de sus bienes; y la atracción de público, en estrecha relación con su vertiente divulgadora, didáctica y social. Para ello, ha sido dotado de las instalaciones básicas que permitan cumplir sus funciones y los objetivos ya citados. El programa de infraestructuras está integrado por:

– área de recepción: destinada a la acogida de usuarios.
– área de servicios (baños diferenciados por sexos, taquillas/guardarropía…).
– sala de medios: destinada a exhibir varios recursos museográficos.
– área expositiva: destinada a albergar la exposición permanente.
– área de trabajo/investigación/archivo documental/multiusos: destinada a acoger la documentación generada por el proyecto del parque, al equipo del Museo y del proyecto, y eventuales talleres, reuniones y seminarios.
– zona de control de seguridad: destinada a albergar los mecanismos de vigilancia y control.
– área para descanso del personal del Museo.
– cuartos de limpieza y de instalaciones generales.
– adaptación de las instalaciones a personas con movilidad reducida (rampas, ascensores…).

En el Barrio del Foro Romano se ha construido el nuevo pabellón de salida del parque y del Museo, con baño, tienda y área de descanso dotada de sombra, asientos y máquinas de vending.

Ámbito de actuación, carácter de la colección y de la exposición

El ámbito de actuación del Museo es la historia de Cartagena y, en particular, del barrio del Molinete desde la fundación de la ciudad en el siglo III a. C. hasta el siglo XX. La colección está compuesta por los materiales procedentes de las excavaciones en esta área entre 2008 y 2019.

Destaca el carácter representativo de la colección permanente, integrada por una selección de 350 objetos de diferente naturaleza, buen estado de conservación y gran valor histórico y patrimonial. Los materiales arqueológicos son en su mayoría de titularidad autonómica, aunque algunos también proceden del Museo Arqueológico Nacional y han sido cedidos en depósito por el Ministerio de Cultura y Deporte. Todos los materiales de la exposición permanente han sido meticulosamente restaurados.

Por tanto, los elementos que mejor definen el carácter de la colección son:

1. Su procedencia de un sector específico del casco histórico de Cartagena: el antiguo barrio del Molinete, lo que les otorga un carácter homogéneo desde el punto de vista urbano y topográfico.
2. Su amplia cronología, que abarca desde los siglos IV-III a. C. al siglo XIX.
3. Su integración por materiales de todo tipo y condición, convertidos en testimonios de la vida pública, social, económica, religiosa, administrativa… de la ciudad y sus gentes durante más de 2300 años.
4. Su excelente estado de conservación.

La colección, que puede definirse como «de sitio», vertebra un discurso museográfico coherente y bien definido, y se organiza en un total de nueve hitos históricos *(vide infra)*, entendiendo por estos cada uno de los periodos relevantes que han marcado e individualizado la historia de Cartagena y el Molinete. Cada hito dispone de un ambiente expositivo mayor o menor en función del espacio global disponible y de la entidad de sus contextos arqueológicos asociados.

Discurso y equipamiento museográfico

El discurso expositivo se sustenta en el concepto de resiliencia, propio de la psicología, pero aplicado con frecuencia al ámbito de las ciudades históricas. Por resiliencia urbana se entiende la capacidad de una ciudad expuesta a amenazas –provenientes de riesgos naturales, de conflictos armados y de los efectos de los cambios políticos, sociales y económicos– para resistir, absorber, adaptarse y recuperarse de sus efectos adversos de manera oportuna y eficiente, lo que incluye la preservación y restauración de sus funciones y estructuras básicas. Cartagena es posiblemente una de las ciudades peninsulares con mayor capacidad de resiliencia a lo largo de su historia, lo cual se observa de forma nítida en el Molinete.

Como se ha referido, el discurso del Museo se vertebra en torno a nueve hitos históricos, que se materializan en el proyecto museográfico en un orden diacrónico inverso. Dichos hitos son:

– Hito 1. La Cartagena contemporánea (siglos XIX-XX).
– Hito 2. La Cartagena barroca o de los Borbones (siglo XVIII).
– Hito 3. La Cartagena renacentista o de los Austrias (siglos XVI-XVII).
– Hito 4. La Carthago Spartaria bizantina (siglos VI-VII d. C.).
– Hito 5. Carthago Nova en el Bajo Imperio (siglos IV-V d. C.).
– Hito 6. La ciudad del siglo III d. C.

– Hito 7. Carthago Nova en el Alto Imperio (siglos i-ii d. C.).
– Hito 8. La Carthago Nova romano-republicana (siglos ii-i a. C.).
– Hito 9. La ciudad púnica (finales del siglo iii a. C.).

Partiendo de estas premisas, el discurso se desarrolla en orden descendente en las tres plantas del Museo, lo cual permite una inmersión en la historia de Cartagena conforme se desciende hacia la cota 0 de la ciudad romana (planta -2). En este camino que conduce del presente al pasado, se exhiben los materiales de la colección permanente de más modernos a más antiguos, relatándose una historia esencialmente cultural, en ocasiones política, económica y social, pero también cotidiana e íntima. Completan el discurso diversos recursos museográficos, paneles explicativos bilingües, infografías 3D y material histórico, como planos y fotografías. Todos los objetos tienen sus cartelas identificativas, también bilingües, donde se indica nombre, cronología, naturaleza, material y lugar de hallazgo; cuando son de interés, se añaden dibujos, fotografías y/o explicaciones complementarias.

La planta 0 del Museo se articula en dos espacios. El primero tiene como finalidad introducir en la historia del Molinete y el proyecto científico de su parque arqueológico. Abre el espacio un gran panel con la condición topográfica y urbanística de la ciudad romana superpuesta a la de la Cartagena presente. El espacio se complementa con una maqueta circular, a escala 1/225 y de 1,9 m de diámetro, que muestra –desde una perspectiva arqueológica– el urbanismo y los principales edificios del Molinete en tres etapas históricas: romana, siglo xvi y época contemporánea; un audiovisual que narra la evolución histórica del cerro y su entorno, y un ámbito para explicar el proyecto de investigación, conservación y socialización del parque arqueológico (fig. 2).

El segundo espacio es un ambiente expositivo, denominado *De Cartagena a Carthago Nova*, dedicado a glosar la historia del Molinete y de Cartagena desde el siglo xx al i d. C. (hitos 1 al 7). El material seleccionado, de alto valor patrimonial y explicativo, se distribuye en 5 grandes vitrinas adosadas a las paredes y en 4 traseras en forma de medios cilindros recubiertos interiormente de sisal.

Las vitrinas 1 y 2 separan este ambiente del anterior y se conciben a modo de un gran escaparate cuyo contenido se contempla también desde la sala del audiovisual, jugando con la luz y las perspectivas e invitando al visitante a adentrarse en el Museo. Ambas vitrinas exhiben un conjunto de piezas de época contemporánea y moderna (hitos 1 al 3) que narran la historia del popular barrio del Molinete y sus gentes humildes entre los siglos xvi-xx (figs. 3 y 5). Especial interés tiene la vitrina 2, que acoge una colección de platos de loza de los siglos xvii-xix, expresión de la vida cotidiana y comercial de la ciudad.

La vitrina 3 contiene una selección de materiales artesanales, comerciales, religiosos y domésticos de Carthago Spartaria, nombre de la ciudad durante los siglos v-vii (hitos 4 y 5) (fig. 3).

En la vitrina 4 se expone un destacado lote de objetos metálicos, principalmente de bronce, procedente de niveles de abandono de los siglos iii-iv d. C., lo que permite adentrar al visitante en el Bajo Imperio (hitos 5 y 6); destacan materiales de gran valor, como una reja de ventana, un candelabro, bisagras y otros objetos de mobiliario… (Noguera; Cánovas, *et al.*, 2016: 245, 248-249 y 252 [García-Aboal, y Velasco]) (fig. 4).

Por último, en la vitrina 5 se muestra una selección de material significativo de los siglos i y ii d. C., cuando Carthago Nova se configuró como *urbs opulentissima omnium in Hispania* (Liv. XXVI, 47, 6) (hito 7); destacan la cornucopia marmórea de una estatua, un fragmento de pintura mural con figura de un *venator* y una cabeza de posible Venus (Noguera; Cánovas, *et al.*, 2016: 237 [Noguera; Cánovas, *et al.*] y 239 [Noguera]).



Fig. 2. Museo Foro Romano. Molinete. Planta 0. Sala con maqueta, audiovisual y vitrina escaparate dedicada a la Cartagena de los siglos XVI-XX (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).



Fig. 3. Museo Foro Romano. Molinete. Planta 0. Sala de exposición permanente: vitrinas 1, 2 y 3 (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).



Fig. 4. Museo Foro Romano. Molinete. Planta 0. Sala de exposición permanente: vitrinas 1 y 4 y semicilindros para exponer los cuadros con Apolo y las musas (en la imagen, Terpsícore) (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).



Fig. 5. Museo Foro Romano. Molinete. Planta 0. Sala de exposición permanente: cuadros con las musas Calíope y Terpsícore y, al fondo, vitrina 1 (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).

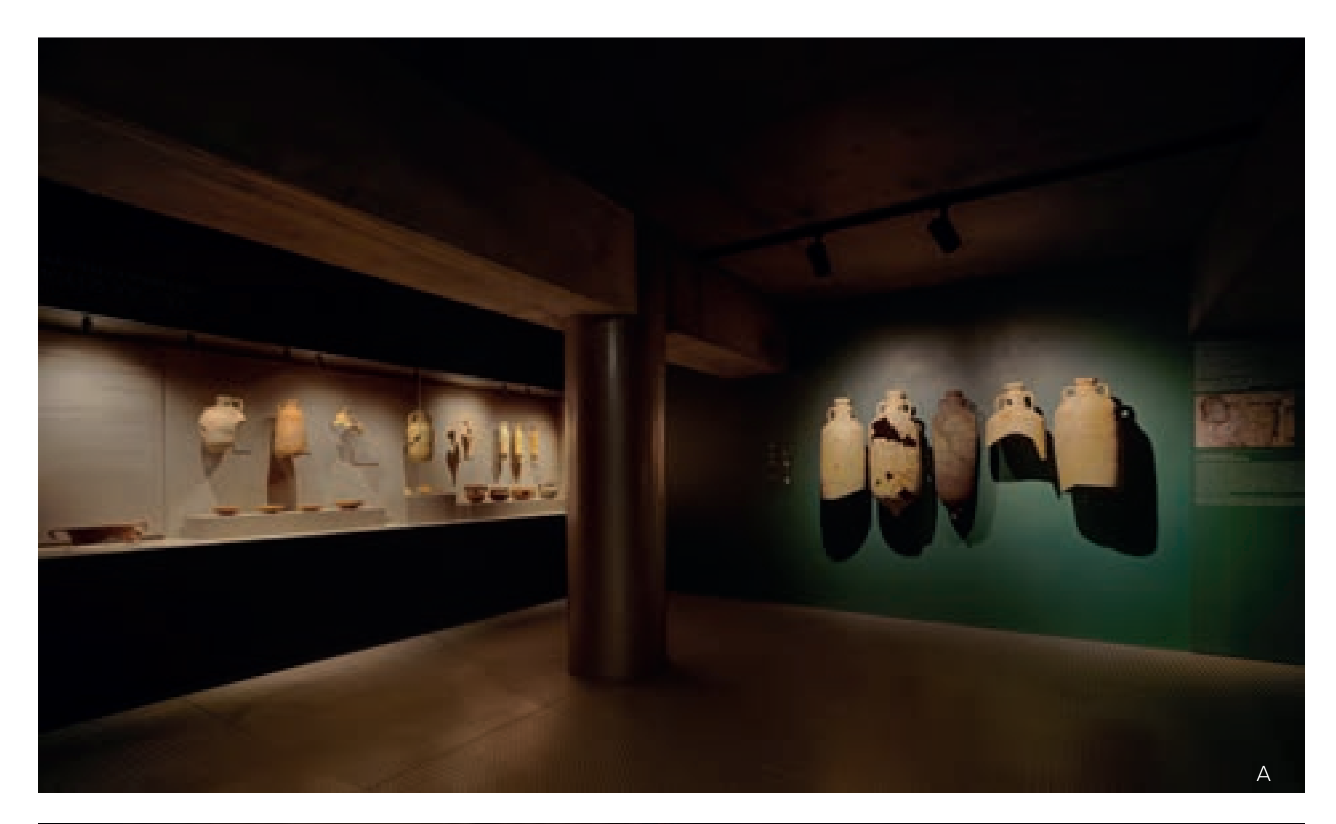




Fig. 6. Museo Foro Romano. Molinete. Planta -1: A. Vitrina 6 y anforario, y B. Vitrina 7 y perspectiva del volumen recreado de la Curia romana y la calle que la delimita por el norte (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).

En la zona central de la sala, cuatro vitrinas colocadas en otras tantas traseras semicilíndricas exhiben y protegen tres cuadros con evocaciones de Apolo y las musas Calíope y Terpsícore y un panel con *titulus pictus* fechado en 218 d. C. con alusión a los cónsules del año (Heliogábalo y Adventus, prefecto del pretorio) (hitos 6 y 7) (figs. 4-5). Los cuadros se datan en el siglo I y fueron

reutilizados a inicios del III d. C., siendo un excelente testimonio del concepto de resiliencia que vertebra el discurso (Noguera; Cánovas, *et al.*, 2016: 234-235 [Bragantini] y 246 [Abascal]; Fernández *et al.*, 2018).

La planta -1, denominada *Carthago Spartaria*, se concibe como un ambiente de transición dedicado a la ciudad de la Antigüedad Tardía (hitos 4 y 5). Alberga dos amplias vitrinas y un anforario. La primera vitrina (6) exhibe material cerámico bizantino relacionado con la preparación y servicio de alimentos, así como ánforas de salazón, vino y aceite de origen oriental (Vizcaíno; Noguera, y Madrid, 2019 y 2020b). El anforario contiene un conjunto de cinco ánforas de las Baleares y el norte de África que, como las anteriores, reflejan la intensa actividad comercial de la ciudad bizantina con el Mediterráneo (Vizcaíno; Noguera, y Madrid, 2020a) (fig. 6 A). La vitrina 7 contiene elementos que inciden en la vida cotidiana y está dividida en dos partes, la primera centrada en contextos de época bizantina y la segunda en contextos del siglo V d. C. El espacio permite entrever el volumen arquitectónico de la Curia romana y la calle enlosada que la limita por el norte (fig. 6 B).

La planta -2, denominada *De Carthago Nova a Qart Hadašt*, muestra materiales arqueológicos del Bajo, Alto Imperio, época republicana y púnica, distribuidos en varias vitrinas y un lapidario. En esta planta se camina directamente por la calle romana que delimita por el norte la Curia y que conduce al Foro colonial y al resto del parque. La primera de las vitrinas (8) está concebida a modo de gran escaparate encajado en el interior de la habitación de un edificio abierto a la referida calle. En su interior se exponen contextos materiales de los siglos III-IV d. C. (hitos 5 y 6) correspondientes a niveles de abandono y reocupación de los edificios visitables en el parque. Junto a ánforas de vino, aceite y salazones de diferentes zonas del Mediterráneo, se muestran piezas de vajilla de mesa y cocina, objetos de indumentaria y adorno personal, herramientas agrícolas… (fig. 7).

La vitrina 9, dispuesta detrás de la Curia, se divide en tres cuerpos con materiales de época altoimperial (siglos I-II d. C.) (hito 7) procedentes de contextos asociados a los edificios públicos y semipúblicos construidos en esta época en torno al cerro. Cada uno explica uno de estos edificios: Foro colonial, Santuario de Isis e *Insula* I (Edificio del Atrio y Termas del Puerto) (fig. 8).

La última vitrina es la 10 y muestra materiales fechados entre los siglos IV y I a. C. (hitos 8 y 9), entre los que destaca una selección de lucernas, un árula (Noguera; Madrid, *et al.*, 2020: 199-220) y un fragmento de crátera griega de figuras rojas. Este conjunto permite adentrase en la ciudad púnica y romano-republicana y plantear el debate sobre la posible existencia de un *oppidum* ibérico precedente.

La calle romana de la planta -2 conduce hacia el área arqueológica del parque, en concreto al Foro colonial. En este recorrido, en su flanco norte se dispone un lapidario con material arquitectónico y epigráfico de formato medio y grande de los programas arquitectónicos, ornamentales y de homenajes públicos del Foro y otros edificios públicos de la ciudad. En este lapidario se exhiben dos pedestales epigráficos, procedentes del Foro y cedidos en préstamo temporal por el MAN, dedicados a Tiberio, antes de su adopción por Augusto, y al magistrado Lucius Bennius, que fue *praefectus Imperatoris Caesaris* y mecenas de la ciudad (Abascal, y Ramallo, 1997: 173-175, n.º 41 y 197-200, n.º 52) (fig. 9).

A la salida del Museo, en el punto de acceso a la terraza intermedia del Foro, un directorio informa de los itinerarios y edificios visitables en el parque (Foro y Curia, Santuario de Isis, Edificio del Atrio, Termas del Puerto, *Insula* IV), así como de los tramos de calles romanas habilitados para el tránsito a pie.



Fig. 7. Museo Foro Romano. Molinete. Planta -2. Vitrina 8 y calle romana que delimita la Curia por el norte (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).

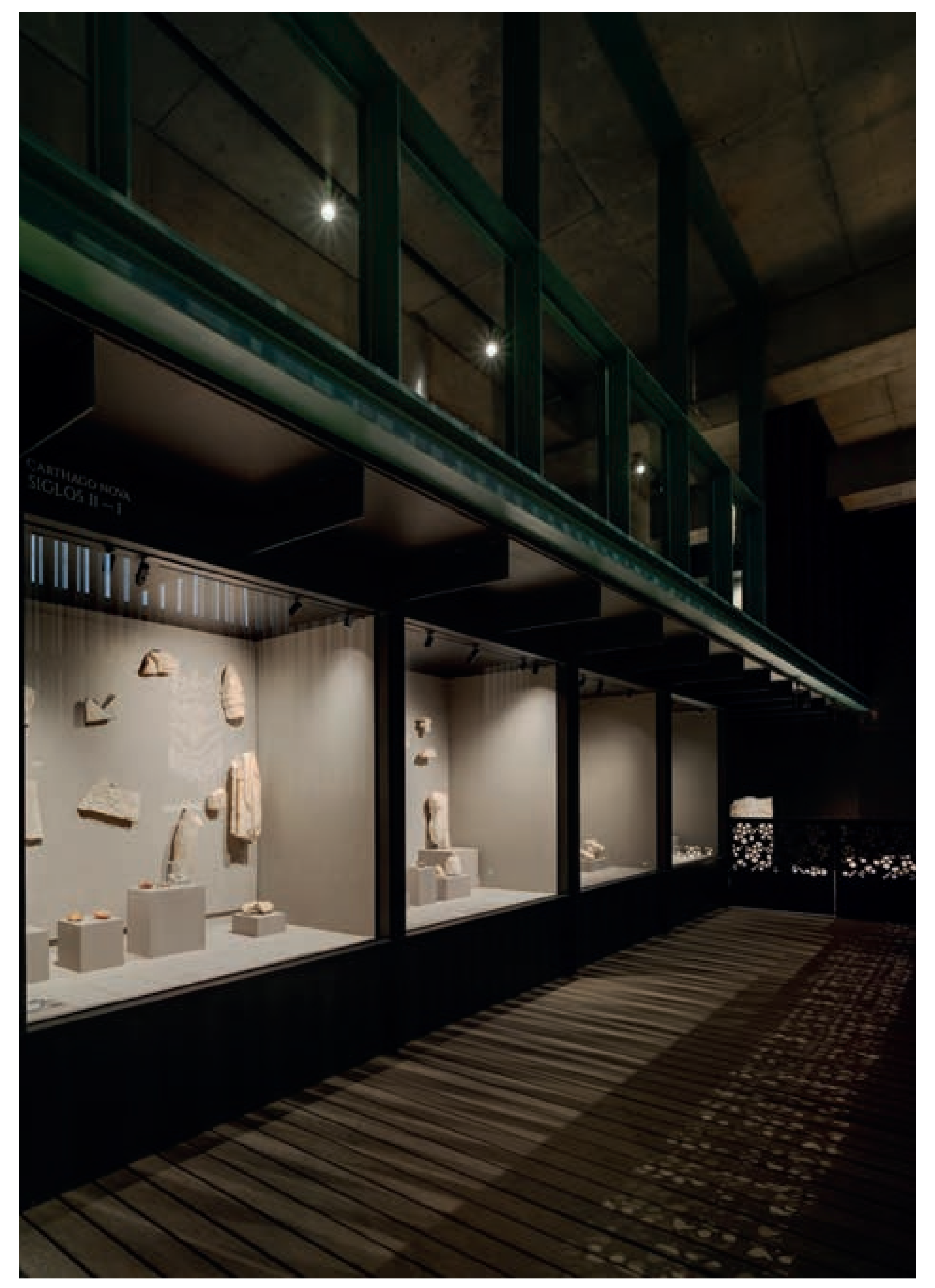


Fig. 8. Museo Foro Romano. Molinete. Planta -2. Vitrinas 9 y 10 (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).



Fig. 9. Museo Foro Romano. Molinete. Planta -2. Lapidario y salida del Museo hacia el Foro colonial (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).

Desde la terraza intermedia del Foro, siempre reproduciendo las circulaciones originales de época romana, se accede a la Curia (Noguera; Soler, y Martín, 2013), integrada en el Museo y última «pieza» mostrada en su interior. Además de los tratamientos de conservación aplicados a sus muros perimetrales de mampostería y sillares de arenisca, se ha rehabilitado el pavimento marmóreo del aula de reuniones del edificio, realizado con la técnica del *opus sectile*. Como se ha referido, una suerte de baldaquino colgado sobre los muros del edificio permite recrear su volumen y geometría arquitectónicos. En la pared oriental de dicha estructura, un nicho alberga una estatua togada *capite velato*, hallada en el interior del aula y posible evocación de Augusto que presidiría las sesiones del senado local (fig. 10).

Criterios y actuaciones de conservación-restauración aplicados a la colección arqueológica

La colección permanente del Museo está integrada por 350 piezas con caracteres muy diversos y necesidades individualizadas. El repertorio de objetos comprende materiales de origen inorgánico, como la cerámica, los metales (hierro y bronce), el vidrio, la piedra, incluidos los mármoles, y pinturas murales; y orgánico, como hueso y madera. Esta circunstancia requirió de una exhaustiva planificación en cuanto a los trabajos de conservación y restauración, en la cual se implicó activamente el equipo de arqueología en la labor de inventario, medición y contextualización. Para realizar los



Fig. 10. Museo Foro Romano. Molinete. Planta -2. Conjunto arqueológico de la Curia de la colonia romana, recreación de su volumen arquitectónico y estatua imperial togada (fotografía: David Frutos, © Cartagena Puerto de Culturas 2021).

trabajos proyectados, se adecuó un espacio de trabajo que permitiera acometer las múltiples tareas necesarias. Un ambiente del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena se habilitó como laboratorio de conservación y restauración, dotado de mesas de trabajo, iluminación, instrumental básico, etc., y zonas acotadas para cada tipo de intervención: limpieza, desalación de objetos cerámicos, metales, pintura mural, embalaje… (Madrid *et al.*, 2016-2019: 239-271).

Tras organizar el área de trabajo, se fijaron los criterios de intervención en base a las premisas internacionales descritas, entre otras, en la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos histórico-artísticos* (ICOMOS, 1964) y la *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico* (ICOMOS, 1990). Estos documentos establecen criterios generales aplicables a toda labor de restauración, entre los cuales dos sirvieron de guía para plantear el trabajo a realizar: 1) diseño de estrategias de prevención del deterioro. Conservación preventiva, y 2) planificación de los procesos de conservación curativa y restauración. En este caso, se ha aplicado una metodología de trabajo consistente en: 1) investigación interdisciplinar previa cuyos resultados se reflejan en un informe; a partir de las conclusiones obtenidas se establecieron criterios y metodología de trabajo; 2) mínima intervención y exclusión de tratamientos demasiado intervencionistas que pudieran agredir la integridad del objeto; 3) selección de tratamientos que respeten la compatibilidad de materiales y métodos que no alteren las propiedades fisicoquímicas y estéticas de los objetos; 4) reintegraciones discernibles; y 5) redacción de un informe con los criterios y metodología de trabajo, productos empleados, proporciones aplicadas y su nombre científico.

El trabajo de documentación fue fundamental, con la realización de fotografías (previas, de proceso y finales), dibujos arqueológicos, imágenes en 3D… En paralelo, se cumplimentaron las correspondientes fichas técnicas donde se reflejaban los datos previos del objeto junto con la descripción de su estado de conservación, así como los tratamientos realizados.

Para completar el trabajo de documentación previa se seleccionó una serie de objetos con el fin de caracterizar materiales constituyentes mediante técnicas analíticas (FRX fluorescencia de rayos X, DRX (difracción de rayos X), estereomicroscopía, MEB (microscopía electrónica de barrido), (DL análisis de tamaño de partículas). Estos análisis, que permitieron conocer la naturaleza química de diversos metales, morteros, pigmentos y sedimentos, fueron posibles gracias a la colaboración prestada por el Servicio de Apoyo a la Investigación Tecnológica (SAIT) de la Universidad Politécnica de Cartagena.

Cerámica

Los primeros objetos intervenidos fueron los cerámicos (142 piezas de diversos tamaños y con diversas patologías). Por sus características intrínsecas, la mayoría estaban muy fragmentados y con faltas volumétricas. El primer tratamiento realizado fue la limpieza mecánica para eliminar la suciedad superficial, concreciones, manchas… En el caso de manchas o suciedad persistente, se recurrió a tratamientos de limpieza química con el empleo de reactivos adecuados en cada caso (por ej. EDTA, sodio polifosfato, ácido oxálico, carbonato de amonio…). Una vez finalizado el tratamiento, se realizaron desalaciones controladas por inmersión en agua desionizada mediante mediciones de conductividad. Terminado este proceso, se valoró la necesidad de tratamientos de consolidación con la aplicación de consolidantes orgánicos o inorgánicos. El último proceso consistió en la adhesión con Mowital® (polivinilo butiral). En cuanto a las reintegraciones volumétrico-cromáticas, se seleccionó un grupo muy pequeño de objetos con necesidad de refuerzo estructural. Para ello se empleó estuco con base de sulfato cálcico y celulosa aplicado mediante moldes y trabajado con lijas. Para la aplicación del color *(gouache)*, se utilizó aerógrafo mediante la técnica de estarcido y la superposición cromática.

Piedra/mármol

Los tratamientos sobre material pétreo se supeditaron al tamaño y patologías de los objetos, que, en su mayoría, eran de gran volumen y peso (55 en total, entre inscripciones, esculturas y elementos arquitectónicos). Cabe destacar, como patología común, una abundante suciedad superficial formada por restos de sedimento, concreciones y tinciones. Los tratamientos de limpieza, en su mayor parte, se realizaron mediante proyección de vapor de agua destilada, aunque en algunos casos se finalizó la limpieza con la aplicación de etanol para favorecer su secado. Para eliminar tinciones de óxido o de naturaleza orgánica se utilizaron, de manera puntual, reactivos como ácido oxálico.

Los procesos de alteración de la piedra pueden comprender tanto la disgregación del material como la presencia de fisuras/fracturas. En el caso del material disgregado (sacarización, arenización, etc.), se aplicaron consolidantes inorgánicos a base de silicato de etilo. Ante la presencia de fisuras, fracturas o roturas, se realizaron fijaciones con resinas epoxídicas previa aplicación de un estrato de intervención y, en los casos más desfavorables, cosidos con varillas de fibra de vidrio y resina epoxi.

Metales

En el conjunto de metales, cabe diferenciar dos grandes grupos: los objetos de hierro y los de bronce (75 objetos: 30 de bronce, 35 de hierro), y en los tratamientos se han abordado de manera

individualizada dependiendo de su naturaleza y estado de conservación. Para tratar los objetos de hierro es necesario un cocimiento profundo de sus caracteres fisicoquímicos y deben tenerse en cuenta diversos factores (características del sedimento donde estaban enterrados, de la composición y ambientales del entorno, núcleo conservado, uso para el que se destinaron…), así como las patologías identificadas (procesos de oxidación, roturas, fisuras, exfoliaciones, agregados de otros materiales o de otros objetos metálicos…). Una vez identificadas las alteraciones, se concretaron los tratamientos a realizar sobre cada objeto. Las labores de limpieza se centraron en una intervención principalmente mecánica (bisturí, cepillos, micro-torno, microabrasímetro…) de manera directa o bajo lupa binocular. La limpieza mecánica en húmedo se realizó empleando etanol para arrastrar las partículas más pequeñas. Los tratamientos de limpieza química se emplearon en aquellos objetos en los que los residuos y agregados eran más tenaces.

Uno de los tratamientos fundamentales consistió en la inhibición de la corrosión y estabilización, lo que posibilitó ralentizar el proceso de degradación propio del metal. Para ello, se empleó ácido tánico diluido en etanol y aplicado con pincel. En el caso de roturas y fisuras, se emplearon resinas epoxídicas, (en el caso de objetos de gran tamaño), y polivinil butiral Mowital® (para objetos más livianos). Como protección final de toda la superficie se utilizó una veladura de resina acrílica Paraloid® B44 en acetona al 2 % para finalizar con la aplicación de cera microcristalina.

Los objetos de bronce o base de cobre, a pesar de sus particularidades intrínsecas, precisan conocimientos similares a los del hierro, como la necesidad de identificar sus características fisicoquímicas y la composición del ambiente de enterramiento, entre otras. Estos datos nos ayudaron a comprender e identificar las diversas patologías halladas, como la presencia de sales de cloro, atacamita y paratacamita, que son altamente destructivas; asimismo, se identificaron roturas, fisuras, agregados de otros materiales o de otros objetos metálicos, etc.

Los tratamientos de limpieza mecánica son los más recomendables en los casos de depósitos terrosos, suciedad y agregados, ya que son los más fácilmente controlables. En este proceso se empleó lupa binocular de 20x. Las sales de cloro, en forma de pátinas destructivas, se eliminaron de manera mecánica bajo microscopio intentando vaciar al máximo los focos activos.

Para paralizar la corrosión se aplicó benzotriazol disuelto en etanol al 3 %. Este compuesto es un inhibidor de la corrosión para el cobre y sus aleaciones formando una capa pasiva que consta de un complejo entre el cobre y el BTA. Este tratamiento paraliza la acción de los cloruros nocivos del bronce, siempre que la pieza no sea sometida a unos altos índices de humedad relativa ambiental.

En la adhesión de fragmentos de objetos muy pesados, se empleó resina epoxídica de dos componentes y, en caso de piezas ligeras, resina con base polivinilo butiral Mowital®. Para finalizar, y como protección final de toda la superficie, se aplicó una veladura de resina acrílica Paraloid® B44 en acetona al 2 % y, sobre esta, cera microcristalina.

Pintura mural

Debemos destacar la intervención en pintura mural (Martínez *et al.*, 2020: 379-398), integrada por un panel con un *venator*, tres cuadros con Apolo y sendas musas y un *titulus pictus*. Dada la suma importancia de este conjunto, fue imprescindible realizar una caracterización en profundidad de los pigmentos utilizados en su ejecución, así como de los morteros. También se obtuvo una descripción de su microestructura, tamaño de grano, textura, imperfecciones… Estos análisis, junto a los datos proporcionados por otras muestras ya analizadas en campañas anteriores, aportaron más datos sobre la técnica y, en el caso de los cuadros de Apolo y las musas, sobre la hipotética procedencia de los artesanos que los ejecutaron.

Este conjunto mural multifragmentado fue extraído, durante el proceso de excavación arqueológica, mediante la aplicación por el reverso de protecciones rígidas con engasados y espuma de poliuretano procurando inmovilización a los fragmentos. La eliminación de esas protecciones fue la primera actuación a realizar en el laboratorio, con la protección previa del anverso polícromo.

Una vez eliminadas dichas protecciones, se realizaron los tratamientos de limpieza de manera mecánica en seco y húmedo para eliminar los depósitos terrosos, tanto del estrato pictórico, como de los estratos preparatorios. Los tratamientos de limpieza química fueron aplicados, en el caso de los cuadros de Apolo y las musas, para eliminar una veladura generalizada compuesta de sulfato cálcico. Los tratamientos de consolidación se realizaron sobre el intónaco con silicato de etilo para cohesionar los pigmentos con falta de cohesión. Una vez finalizados los tratamientos de limpieza y consolidación, los fragmentos se dispusieron sobre camas de arena para su adhesión con resina a base de polivinilo butiral Mowital® y se colocaron en un nuevo soporte inerte con diversos estratos de intervención para aportar consistencia a la pintura.

Otros materiales

Destaca la colección de vidrio, hueso, madera, yeso y estuco (compuesta por un total de 40 objetos). Son reseñables los tratamientos sobre vidrio, ya que este material posee unas características químicas que imposibilitan los tratamientos de limpieza muy agresivos. El uso de agua está restringido salvo en algunas circunstancias y siempre en disolución alcohólica y baja proporción. Así pues, se realizaron, en la medida de lo posible, limpiezas mecánicas en húmedo con alcohol para eliminar los depósitos terrosos y restos de suciedad superficial de otras naturalezas. En los casos necesarios, se realizaron adhesiones de fragmentos con resina orgánica a base de polivinilo de butiral Mowital®. Para finalizar, fue necesario aislar el material de los factores ambientales mediante la aplicación de una veladura de resina acrílica a baja proporción en acetona.

Conservación preventiva

También es necesario subrayar la importancia del control de los parámetros ambiental y lumínico en colecciones arqueológicas para garantizar su conservación a largo plazo. Mantener los objetos, según su naturaleza, con la humedad relativa y temperatura controlada forma parte del proceso y labor de conservar. Así pues, una vez finalizadas las intervenciones sobre las piezas, se diseñó un embalaje óptimo que las acompañara hasta su lugar expositivo, con la fabricación de contenedores a medida y con control de parámetros ambientales.

Por último, unas observaciones sobre las condiciones expositivas en el Museo. En el diálogo abierto entre disciplinas, se concluyó que era prioritario un diseño de vitrinas que priorizaran el correcto estado de conservación de la colección. En este caso, se tuvo en cuenta la elección de los materiales de fabricación (descartando aquellos con emisiones tóxicas), la iluminación controlada, la aplicación de controles pasivos y activos de la humedad relativa y la monitorización de las condiciones internas de cada vitrina. Todas estas medidas están complementadas con un protocolo de conservación preventiva, donde todo el personal asociado está implicado, y un control diario por parte de un técnico en conservación-restauración que observe posibles incidencias y tome las medidas adecuadas en cada caso.

Museo Foro Romano. Molinete (Parque Arqueológico del Molinete, Cartagena)

Ficha técnica

Promueve y ejecuta

Ayuntamiento de Cartagena
Consorcio Cartagena Puerto de Culturas

Financiación

Región de Murcia
Fundación Repsol

Dirección científica

José Miguel Noguera Celdrán

Dirección técnica de arqueología

María José Madrid Balanza

Dirección técnica de conservación-restauración

Izaskun Martínez Peris

Dirección técnica de arquitectura

Andrés Cánovas Alcaraz
Nicolás Maruri González de Mendoza

Dirección de ejecución material y de seguridad y salud

Antonio Pérez Fernández

Gestión económica y administrativa

Consorcio Cartagena Puerto de Culturas
Agustina Martínez Molina
Cristina Pérez Carrasco
María Dolores Ponce Albaladejo
Marisol Pérez Bolumar

Anteproyecto y proyecto museológico y museográfico

Coordinación
José Miguel Noguera Celdrán
María José Madrid Balanza
Izaskun Martínez Peris
Redacción
María Victoria García-Aboal
Víctor Velasco Estrada
Izaskun Martínez Peris
Jaime Vizcaíno Sánchez
David Quiñonero Morales
María del Carmen Martínez Mañogil

Selección, catalogación y estudio de la colección y los fondos

Coordinación
José Miguel Noguera Celdrán
María José Madrid Balanza
Víctor Velasco Estrada

Proyecto arquitectónico del edificio e instalaciones

Redacción y dirección
Andrés Cánovas Alcaraz
Nicolás Maruri González de Mendoza

Dirección de ejecución material y de seguridad y salud
Antonio Pérez Fernández
Ejecución
UTE Cydemir-Patrimonio Inteligente

Diseño y redacción del Proyecto Museográfico

Redacción y dirección
Jesús Moreno y Asociados. Diseño y Comunicación
Producción y ejecución
Ypunto Ending, S. L.

Propuesta para la conservación y restauración de la colección arqueológica

Redacción y dirección
Izaskun Martínez Peris
Ejecución
Izaskun Martínez Peris
Beatriz del Ordi Castilla
Hugo Ríos Ruiz
Consuelo Sánchez López
Inmaculada Arellano Gañán
Pilar Fuster Sánchez-Rojas
Betlem Martínez Pla

Proyecto de conservación-restauración de los restos de la Curia colonial

Redacción y dirección
Izaskun Martínez Peris
Ejecución
Izaskun Martínez Peris
Beatriz del Ordi Castilla
Hugo Ríos Ruiz
Consuelo Sánchez López
Pilar Fuster Sánchez-Rojas
Eva Vivar García
Construcciones María García Martínez, S. L.

Bibliografía

Abascal, J. M., y Ramallo, S. F. (1997): *La ciudad romana de Carthago Nova: la documentación epigráfica*. Murcia: Editum.

Fernández, A.; Bragantini, I.; Noguera, J. M.; Madrid, M.ª J., y Martínez, I. (2018): «Apolo y las Musas de Carthago Nova», *Pictores per provincias II – Status quaestionis*. Edición de Y. Dubois y U. Niffeler. Basilea: Archéologie Suisse, pp. 655-672.

Madrid, M.ª J.; Martínez, I.; Noguera, J. M., y Cánovas, A. (2016-2019): «Museo Foro Romano: un proyecto de museo de sitio para el Parque Arqueológico del Molinete de Cartagena», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, vol. 49-50, pp. 239-271.

Martínez, I.; Velasco, V.; Madrid, M.ª J.; Noguera, J. M.; Bragantini, I., y Fernández, A. (2020): «El Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena): registro y conservación de la pintura mural romana», *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*. Edición de A. Fernández y G. Castillo. Murcia: Editum, pp. 379-398.

Noguera, J. M.; Cánovas, A.; Madrid, M.ª J., y Martínez, I. (2016): *Barrio del Foro Romano/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena-Cartagena Puerto de Culturas.

— (2019): *Santuario de Isis y Serapis (Insula II) Molinete/Cartagena. Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena-Cartagena Puerto de Culturas-Editum.

Noguera, J. M., y Madrid, M.ª J. (eds.) (2009): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el Cerro del Molinete/Cartagena*. Murcia: Editum.

— (2012): «Parque Arqueológico del Molinete. Barrio del Foro Romano», *Cartagena Puerto de Culturas. Convirtiendo el pasado en futuro*. Edición de A. Martínez, M.ª S. Pérez y C. Pérez. Cartagena: Cartagena Puerto de Culturas, pp. 58-65.

— (2014): «Carthago Nova: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica (siglos iii a. C.-iii d. C.)», *Espacio, Tiempo y Forma, I. Prehistoria y Arqueología*, vol. 7, pp. 13-60.

Noguera, J. M.; Madrid, M.ª J.; Velasco, V., y García-Aboal, V. (2016): «Edificio del atrio, Carthago Nova (Cartagena, Murcia)», *Los espacios de reunión de las asociaciones romanas. Diálogos desde la arqueología y la historia*. Edición de O. Rodríguez *et al*. Sevilla: Casa de Velázquez, pp. 378-388.

Noguera, J. M.; Madrid, M.ª J.; Velasco, V., y Martínez, M.ª C. (2020): «Arqueología del culto doméstico: nueva árula en Carthago Nova y notas sobre su contexto histórico y arqueológico», *Satyrica signa. Estudios de arqueología clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva*. Edición de J. M. Noguera, I. López, y L. Baena. Granada: Comares, pp. 199-220.

Noguera, J. M.; Molina, A.; Madrid, M.ª J., y Martínez, M.ª C. (2020): «Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena): de la investigación a la difusión (balance de la década 2008-2017)», *La arqueología urbana en las ciudades de la Hispania romana: proyectos integrales de investigación, conservación y difusión*. Edición de P. Mateos y F. Palma. Mérida: Consorcio de Mérida, pp. 367-401.

Noguera, J. M.; Soler, B., y Martín, M. (2013): «De nuevo sobre el foro de Carthago Nova: la curia de la colonia», *Las sedes de los ordines decurionum en Hispania. Análisis arquitectónico e interpretación*. Edición de B. Soler *et al*. Madrid: Editorial CSIC, pp. 135-164.

Pavía, M.; Madrid, M.ª J., y Noguera, J. M. (2020): «Las Termas del Puerto de Carthago Nova», *Termas públicas de Hispania*. Edición de J. M. Noguera, V. García-Entero y M. Pavía. Murcia-Sevilla: Editum, pp. 481-493.

Ramallo, S. F. (2011): *Carthago Nova. Puerto mediterráneo de Hispania*. Murcia: Fundación Cajamurcia.

Roldán, B. (2003): «El cerro del Molinete de Cartagena: actuaciones arqueológicas recientes», *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete (Cartagena)*, I. Edición de J. M. Noguera. Murcia: Editum, pp. 75-113.

Vizcaíno, J.; Noguera, J. M., y Madrid, M.ª J. (2019): «Del motivo a la imagen. Novedades en la iconografía cristiana en *terra sigillata* africana D en época bizantina (Cerro del Molinete, Cartagena)», *Tarraco Biennal. 4th Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili-Institut d'Estudis Catalans, pp. 463-470.

— (2020a): «El almacén anfórico del barrio de El Molinete en Carthago Spartaria (Cartagena): un nuevo contexto cerámico del siglo vii en la Hispania bizantina», *Pyrenae*, vol. 51, n.º 2, pp. 99-129.

— (2020b): «De fosas y tesoros o de cómo el tesoro es la fosa. Un contexto de vertido en el barrio de época bizantina de la Arx Hasdrubalis», *El sitio de las cosas. La Alta Edad Media en contexto*. Edición de C. Doménech y S. Gutiérrez. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 83-102.

Ourivería de tradición xermánica no Museo Provincial de Lugo

Orfebrería de tradición germánica en el Museo Provincial de Lugo / The Goldsmithing of German Tradition at the Museo Provincial de Lugo

Aurelia Balseiro García (direccion@museolugo.org)
Museóloga pola USC e directora do Museo Provincial de Lugo. España

Resumen: El estudio de la cultura material de las sociedades antiguas del NO peninsular en los siglos V-VIII, como un reflejo de su identidad, proporciona información social, económica, política y/o religiosa, aunque se trate de piezas ajenas al registro arqueológico, producto del mercado de antigüedades o de hallazgos casuales. Estos objetos demuestran la interacción entre sociedades que, inicialmente, conviven entre el mundo tardorromano y el «bárbaro» configurando características propias en una realidad determinada por la simbiosis cultural de elementos autóctonos y foráneos.

Las producciones de objetos metálicos, en este contexto, pueden dividirse en manufacturas sacras de función religiosa, como las patenas, cruces, jarras e incensarios, y otras relacionadas con su uso civil como adorno personal. En este trabajo se presentan las piezas de la colección de orfebrería antigua del Museo Provincial de Lugo encuadradas, cultural y cronológicamente, en la tradición germánica, mostrando sus características tipológico-técnicas en relación con la tradición orfebre anterior y con la producción sueva o hispano visigoda. Un anillo y un colgante áureos, junto con un broche de cinturón, son los tres objetos abordados en este estudio, los cuales, a pesar de clasificarse como elementos de vestimenta y de uso personal, debido a su descontextualización no podemos situarlos en las habituales tumbas de inhumación tardoantiguas ni relacionarlos con sus ritos y costumbres funerarios. Sin embargo, se constata que, tanto su presencia como su estudio, proporcionan información adicional suficiente para reconocer el sincretismo cultural existente, la importante producción metalúrgica (orfebrería civil y religiosa) y la interacción simbólica de códigos prehistóricos, romanos y germánicos, bárbaros según la tradición grecorromana *(interpretatio classica)*, en los bienes de prestigio. También se observa el origen y evolución de los repertorios iconográficos, representados en piezas concretas, y la existencia o importancia de esos objetos en la producción e intercambios a través de redes sociales, económicas o comerciales entre el mundo centroeuropeo y mediterráneo que confluyen en la *Gallaecia* de época sueva. Asimismo, se relacionan con otros materiales de la toréutica suevo-visigoda en el marco concreto de *Lucus Augusti* como capital del antiguo *Conventus Lucensis*.

El pendiente o colgante áureo presenta una morfología característica, aunque después de su uso como adorno de oreja, pudo haber sido reutilizado como colgante. El anillo, de tipo signatario, ostenta un chatón grabado con una inscripción y un motivo figurativo aviforme. El broche de cinturón, realizado en bronce y chapado en oro, se compone de una placa circular y una hebilla profusamente decoradas. Las tres piezas, descontextualizadas y de procedencias inciertas, pudieran ser tanto elementos de ajuares funerarios y/o de intercambios, pero, en todo caso, su uso como adorno personal y de la vestimenta, de procedencia foránea o autóctona, y su carácter suntuario están fuera de toda duda, así como su vinculación a unas élites locales galaico-suevas con relaciones e influencias



Págs. 125-141 / ISSN: 2341-3409
Recibido: 27-07-2021 | Aceptado: 23-12-2021

tanto centroeuropeas como bizantinas en el marco del primer reino medieval de Occidente: el reino suevo, que se constituye como la primera entidad política europea *in illo tempore* (siglos V-VI).

Palabras clave: Oro. Joyas. *Gallaecia*. Tardoantigüedad. Suevos. Broche de cinturón. Anillo signatario. Pendiente áureo.

Resumo: Neste traballo presentamos as pezas da colección de ourivería antiga do Museo Provincial de Lugo encadradas, cultural e cronoloxicamente, na tradición xermánica, abordando as súas principais características tipolóxico-técnicas e paralelos en relación coa tradición ourive anterior e coa produción sueva ou hispanovisigoda. Un anel e un pendente áureos, xunto cun broche de cinto, son as tres xoias para achegar a este estudo dentro da cultura material conservada do primeiro reino medieval de Occidente: o reino suevo (siglos V-VI).

A pesar da total ausencia de rexistro arqueolóxico, estableceranse as claves comparativas que contextualizan e explican a súa presenza, función e simbolismo ou a información social, económica, política e/ou relixiosa que reflicten estes obxectos, ao igual que outros elementos similares de vestimenta e uso persoal que constitúen valiosas, aínda que non absolutas, fontes de información e investigación, constatándose como bens de prestixio nunha heteroxénea sociedade dentro do senlleiro sincretismo cultural existente.

Palabras clave: Ouro. Xoias. *Gallaecia*. Tardoantigüidade. Suevos. Broche de cinto. Anel signatario. Pendente áureo.

Abstract: In this research, pieces from the antique goldsmithing are displayed at the Museo Provincial de Lugo being part, both culturally and chronologically, of the German tradition, showing methodological and technical features in relation to the previous goldsmith tradition and with the Suevic or Hispano-Visigoth production. A golden ring and an earring in combination with a belt brooch are the three jewels to present on this study inside of the culture preserved of the first mediaevel kingdom of Occidente: the Suevi Kingdom (5th-6th centuries).

In spite of the total absence of archeologic register, the comparative keys will be established that contextualize and explain his presence, context and symbolism or the social, economic, political, and/or religious informationhat represent this objects, as many other similar elements of vestiment and personal use that constitute valuable, but not absolute, sources of information and investigation, ascertaining as goods of prestige in a heterogeneous society inside of the existing cultural singular syncretism.

Keywords: Gold. Jewels. *Gallaecia*. Late Antiquity. Swabians. Belt brooch. Golden ring. Golden earring.

Introducción[1]

Xa antes da caída do Imperio romano de Occidente, no ano 476, o *status quo* estaba variando notablemente coas migracións de pobos denominados polos grecorromanos «bárbaros» que incorporarán

[1] Este traballo ten como base parte da conferencia pronunciada no marco da *IV Xornada de divulgación científica do patrimonio arqueolóxico lucense: Os suevos*, organizada polo Museo Provincial de Lugo en colaboración coa USC (Campus Terra, Lugo, Facultade de Humanidades) o 25/6/2021, titulada «Bens culturais de tradición xermánica no Museo Provincial de Lugo». Agradezo a revisión lingüística de Montse González Álvarez.

cambios transcendentais. No ano 409 entraron na península *gens sueborum*, que ocupan a *Gallaecia* no 410. San Isidoro de Sevilla, na súa *Historia Sueborum*, di que o *Regnum Sueborum* durou 177 anos. Constituirían, na base da provincia romana da Gallaecia, o primeiro reino medieval de Occidente ata que foi absorbido polo visigodo despois da derrota final infrinxida no ano 585.

As escasas fontes documentais[2] dos séculos v e vi, para o ámbito do Noroeste peninsular, fan que a historiografía tradicional considerara esta parte da historia medieval como «escura» (Novo, 2001-2002; Rodríguez, 2005) ou de franca decadencia, pero, a inicial ausencia de datos textuais concretos, pode suplirse, actualmente, cos achados arqueolóxicos xunto coa cultura material conservada. Así, as escavacións en Vigo (Fernández, 2010 y 2011), xunto co estudo interdisciplinar, poden, cando menos, aclarar que a ausencia de fontes, investigación ou estudos de conxunto non implica que a *Gallaecia* tardoantiga, entre os séculos v e viii, carecera dunha estrutura socio-política, económica e cultural. Lonxe da simplista consideración de «periférica» (Sánchez, 2014), constátase unha riqueza senlleira debida, precisamente, a esa confluencia histórica de factores que mesturan a sociedade tardorromana coa suevo-visigoda nunha época de profundos cambios a todos os niveis. Estes procesos de aculturación amosan unhas sociedades heteroxéneas, plurais, con ricas variedades socioculturais e hibridacións, presentes en diferentes manifestacións e contextos ou totalmente ausentes noutros.

As vías comerciais romanas da *Gallaecia*, co Mediterráneo ou co Atlántico, foron reaproveitadas no século vi, existindo unha ruta de unión entre ambas as zonas a través da costa galaica (Rodríguez, 2005: 58). Coa chegada das *gentes barbarae* o mapa deste territorio reflicte unha configuración espacial do poboamento e da vertebración ocupacional, continuísta. Coa modificación da estrutura político-administrativa e a implantación e desenvolvemento do cristianismo, hai unha transformación dos asentamentos de tipo morfolóxico e funcional acorde coa nova realidade (López, 2018a).

Sánchez (2014) publicou un interesante estudo sobre as bases económicas das elites na *Gallaecia* suevo-visigoda (*ca*. 530-650), constatando a existencia dun sistema produtivo destinado á exportación onde a minería é unha actividade económica importante, aínda que sen a intensidade e medios da época imperial romana. Fronte á visión periférica e illada do Noroeste, establécense as bases para a investigación dun sistema socioeconómico controlado por elites locais vinculadas coa monarquía existente, con relacións comerciais atlánticas e mediterráneas onde a actividade mineiro-metalúrxica de xacementos primarios é a base do comercio e da produción metálica en cobre, estaño, ouro e bronce, principalmente. Outros autores (Novo, 2001-2002: 256) achegan a mesma conclusión gracias aos estudos sobre paleocontaminación antiga por labor mineiro na provincia de Lugo e no territorio galaico (Martínez *et al*., 1997: 7).

Deste xeito, tamén se podería relacionar, nesta época, a extracción de metais coa produción autóctona monetal e ourive.

Ourivería de tradición xermánica

As producións de obxectos metálicos neste contexto cultural e cronolóxico poden dividirse, xenericamente, en dúas partes: produción sacra, cunha función relixiosa como as cruces, patenas (fig. 1), xarriñas, incensarios, etc. de uso eclesiástico, e a produción profana en relación principal co enxoval persoal de uso individual.

---

2 As fontes históricas rematan coa Crónica de Hidacio, no ano 469, e non se reanudan ata o 559 coa *Historia Sueborum* de San Isidoro (Avello, 1990-1991: 296).



Fig. 1. Patena de Sarria. Museo Provincial de Lugo.

Con respecto aos talleres de traballo, seguiríase unha dinámica de obradoiros pequenos de produción non especializada e tamén ambulantes. Algúns autores sinalan a probabilidade de obradoiros en terras leonesas e asturianas (Avello, 1990-1991: 304), ademais do de Toledo. As técnicas de fabricación e decoración máis empregadas son a fundición, a soldadura, os chapados de ouro e prata, o *cloisonné*, esmaltados, repuxados, gravado... Os motivos decorativos son tanto xeométricos como figurativos e hai unha tendencia ou gusto polos ricos efectos cromáticos, activados a través do uso de pedras preciosas ou semipreciosas e dos esmaltes, e polos elementos móbiles colgantes, quizais con intencións de sonoridade.

No que atinxe á ourivería, transmite uns códigos simbólicos que se reflicten tanto nas formas como na ornamentación donde a cor e a disposición expresa unha mensaxe (García-Vuelta, y Perea, 2014: 267). Permanecerá o simbolismo prerromano e romano na súa consideración como ítem de prestixio, polo que as novas tipoloxías non varían certos significados implícitos no uso de xoias e complementos realizados en materiais nobres ou seminobres; non obstante, a produción ourive de tradición xermánica desenvolve unhas características estéticas e técnicas novidosas tanto na *Gallaecia* tardoantiga como no resto da península ibérica, que xa se coñecían a través de anteriores intercambios comerciais ou sociopolíticos con Bizancio e co Imperio romano de Occidente. Deste xeito, hai algunhas xoias que, aínda que atopadas neste territorio, parecen ser «foráneas», como o colar portugués de Beiral (Ponte de Lima) procedente dunha necrópole xermánica ou o colar de doas de ámbar de Vigo (Pontevedra), contextualizado nunha tumba feminina tardorromana (López, 2001). Ambos os dous exemplares, datados no século v, non teñen paralelos idénticos na península pero si apareceron en Centroeuropa (Casal, y Blanco, 1998).

Os contextos arqueolóxicos deste tipo de obxectos na península ibérica son, sobre todo, tumbas pertencentes a mulleres, homes, nenos e nenas, das elites, con paralelos nas tumbas principescas bárbaras. Nelas apareceron fíbulas, colares, pendentes, fibelas de cinto e outros complementos da indumentaria, que seguen, nalgúns casos, a *moda póntico-danubiana*, segundo a definición de

Michel Kazanski, da metalistería xermánica, con cronoloxías do século v e vi principalmente (López, y Martínez, 2017: 38).

Igualmente, podemos diferenciar, segundo o seu destino, dous tipos xerais de ourivería tardoantiga: a relixiosa, con obxectos destinados, principalmente, ao culto e doazóns votivas a igrexas, como as coroas de reis ou as cruces, e a civil/social con xoias e complementos de adorno para usar na vida diaria ou para acompañar o defunto na tumba, como signo de status. Ás veces, unha peza privada como un anel, tamén pode levar símbolos relixiosos (a cruz patada dalgunhas pezas) e outros obxectos sacros poden ter un posuidor ou doador concreto (como as devanditas coroas votivas). Así, moitas das pezas suevo-visigodas están vinculadas tanto ao mundo dos vivos, ostentación de prestixio ou poder, coma ao dos mortos, tal como se ve nos enxovais funerarios das necrópoles, pero, en todo caso, pertencen ás elites laicas, ou relixiosas dada a existencia dunha nobreza eclesiástica, consolidada pola implantación do cristianismo, e outra civil que posúen ese poder socioeconómico. Non obstante, hai unha porcentaxe elevada de pezas descontextualizadas ou de procedencia descoñecida que dificulta o seu encadre absoluto. En consecuencia, tanto nas funcións como na relativa ausencia de contextos, estamos a lembrar a ourivería prerromana no noroeste peninsular.

O metal máis constatado para ambos os tipos de produción é o bronce, pero, a pesar de que o ouro figura menos entre as pezas conservadas, é certo que o reaproveitamento deste metal en época antiga e moderna, a base dos consabidos refundidos, fai que desapareceran máis xoias das inventariadas actualmente. Porén, hai un interese pola aparencia de riqueza dado que os chapados de ouro sobre bronce son abundantes e existe un gusto estético polo cromatismo, a simetría e os obxectos compostos de elementos móbiles ou artellados.

No Museo Provincial de Lugo, conservamos tres pezas pertencentes á colección de ourivería antiga[3] que serán descritas a continuación, pero tamén hai outros obxectos tardoantigos como a patena de bronce de Sarria (Lugo), adscrita ao período hispanovisigodo, (Rodríguez, 2005: 131) e outras de adscrición similar: un relevo de pedra labrado procedente de Saamasas (Lugo), unha xarriña litúrxica cerámica de Monterroso (Lugo), un ladrillo (bessal) con crismón de San Vicente de Castillós (Pantón, Lugo), ou un fragmento de lousa con inscrición visigótica, aínda que tamén outros obxectos da colección arqueolóxica se sitúen neste contorno dunha época de sincretismo cultural: os broches de cintos e os botóns *arroblonados* de Penadominga (Quiroga, Lugo) ou a cama de freo de cabalo de Triacastela (Lugo).

Colgante áureo

Ficha	
Museo	Museo Provincial de Lugo
Inventario	1076
Departamento	Arqueoloxía/Historia
Clasificación xenérica	obxecto de adorno; ourivería
Obxecto/documento	pendente, colgante
Materia/soporte	ouro
Técnica	fundición, soldadura, repuxado, gravado, laminado, engastado

3 A colección de ourivería exposta no MPL, está conformada, maioritariamente, pola antiga colección de Gil Varela, declarada Ben de Interese Cultural en 2015.

Ficha	
Dimensións/peso	largo total: 120 mm (aro superior: 25 mm; parte medial: 50 mm; parte inferior: 45 mm); ancho máximo: 40 mm; peso: 19,4 gr
Descrición	adorno áureo coa parte superior en forma de aro aberto de sección circular adelgazado nun extremo e no outro rematado cunha esfera. A parte medial, con forma triangular ou de acio invertido, está formada por seis cápsulas decoradas e soldadas entre si ao ar, tres teñen forma circular e tres ovoide e están decoradas con motivos vexetais: cuadrifolias e flores de lis. Na parte de abaixo das tres cápsulas inferiores, dispóñense, a través de sendas argolas, outros tres fíos ou aramios ríxidos que incorporan na parte superior elementos decorativos: un cabuchón baleiro e unha esfera ou gránulo.
Datación	séculos VI-VII
Contexto cultural/estilo	reinos suevo/hispanovisigodo
Uso/función	adorno persoal
Lugar de procedencia	concello de Lugo (?)



Fig. 2. Colgante áureo. A. Anverso. B. Reverso. C. Detalle anverso. D. Detalle reverso. Museo Provincial de Lugo.

Os tres elementos circulares e tres ovoides conforman, por un lado, os ocos baleiros das cápsulas e, polo outro, están decorados con motivos vexetais (tres cuadrifolias e tres flores de lis) e xeométricos e dispostos en conxunto en forma de triángulo co vértice superior rematado en argola, para incorporar o aro aberto como sistema de suxeición, inicialmente, na orella. Están realizados coa técnica do repuxado polo reverso da lámina para a devandita decoración vexetal, enchendo os baleiros decorativos da superficie co gravado de liñas, soas ou reticuladas. Estas finas láminas ornamentadas están soldadas, tal como se aprecia nalgunhas zonas semidesprendidas, ao bordo frontolateral da cápsula. A cápsula, que, obviamente, levaría algo no seu interior, está oca, o que leva a considerar a posibilidade de que se perdera un posible recheo de pasta vítrea ou pedras semipreciosas, tal e como se aprecia no par de pendentes de idéntica estrutura, forma e similar adscrición cultural e cronolóxica conservados no Museo americano Walters Art Museum. Se a disposición orixinal desta peza fose a mesma que este sinalado paralelo, estariamos a falar do reverso posto que o frontal ou anverso sería a parte onde se incorporan as pedras de cores, namentres que a traseira estaría conformada e pechada pola devandita lámina áurea decorada (fig. 2 C).

As matrices e/ou punzóns usados na estampación dos mesmos motivos decorativos non son idénticos, posto que nas catro flores de lis hai, cando menos, tres variables sendo a máis diferenciada a ovoide que ocupa o centro da peza porque é máis estilizada e posúe varios apéndices na base do elemento figurativo (fig. 2 C). Estas flores na numismática romana aparecen asociadas á esperanza, SPES, pero tamén á prosperidade e na moeda plenomedieval castelanoleonesa tense confundido, ás veces, coa árbore da vida segundo nos indicou persoalmente Antonio Roma Valdés. Ambos os motivos vexetais son moi usados no repertorio artístico altomedieval.

Por outra banda, as cápsulas de menor tamaño que se dispoñen na parte superior dos aramios colgantes desta peza, tamén están ocas e abertas por un dos frontais.

Vista a profusión decorativa deste obxecto conservada só nunha das súas caras, aínda que a súa función inicial fora para levar como adorno de orella, desaparecidos ou non substituídos os cabuchóns engastados, as cápsulas poderían pecharse coa soldadura doutra lámina, pero ao non atopar restos nin de recheo de pasta vítrea ou engaste de pedras, nin de soldadura e sendo só unha peza a conservada, outra teoría plausible sería o seu uso ou reutilización posterior como elemento de adorno para a indumentaria ou no peiteado para cuxa función só un dos lados, neste caso o reverso, resultaría visible. No tesouro de Torredonjimeno (Jaén, MAN), vemos un colgante formado por dúas cápsulas realizadas en lámina de ouro unidas por un aramio onde o cabuchón circular leva chatón de vidro negro e no reverso unha lámina decorada cunha cruz cos brazos rematados en flor de lis. Ademais destas similitudes formais e decorativas, presenta o mesmo sistema de enganche do aramio que o pendente analizado do MPL (fig. 3).

Os paralelos tipolóxicos máis similares desta xoia confirman, a súa inicial función como adornos de orella e son, en primeiro lugar, os xa devanditos, relacionados por Helmut Schlunk (1947), tamén, a través de Vázquez Seijas (1949: 326): os pendentes expostos nunha mostra sobre arte paleocristiá e bizantina, en 1947, actualmente conservados no Walters Art Museum, onde figuran como de procedencia estremeña, pero orixinarios de Constantinopla, polo tanto, produto de intercambios bizantino-visigodos e datados no século VI. A diferenza deste par coa peza do Museo Provincial de Lugo radica só na forma das cápsulas que, no caso americano, seis adoptan forma hexagonal e unha cadrada, namentres que neste teñen forma circular e ovoide. Outro paralelo máis afastado sería o par de pendentes áureos con pedras preciosas de tipo bizantino, conservados no Cleveland Museum of Art (século VI) ou os pendentes do tesouro Sutri do British Museum, lombardos dos séculos VI-VII. Así mesmo, a influencia tipolóxica bizantina obsérvase na ourivería representada no mosaico de Ravenna, tanto nos pendentes de Teodora, con aramios colgando onde se insiren pedras e perlas, como no broche que leva Xustiniano no manto (Casal, y Blanco, 1998: 424). A mediados do século VI,




Fig. 3. Colgante Tesouro de Torredonjimeno (Jaén). Museo Arqueológico Nacional (n.º de control: 62190-ID001 y 62190-ID002). Foto: Raúl Fernández Ruiz, MAN.

o reino suevo está inmerso nunha alianza franco-bizantina no contexto da ofensiva emprendida polo emperador devandito contra os visigodos de Toledo (López, 2020: 23), polo que a influencia bizantina, produto destas relacións político comerciais, revirte na cultura material.

Tamén hai bastantes pendentes tardoantigos que repiten a forma da parte superior desta peza co aro aberto engrosado nun extremo en forma de esfera noutros exemplos clasificados como bizantinos e datados nos séculos III-IV d. C. no Museo Kanellopoulos, en Atenas.

Os colares de Keszthely-Fenékpuszta (Hungría), datados entre finais do século VI e principios do século VII, atopados nunha tumba e con paralelos en Bulgaria e Crimea, están compostos por pezas en forma de triángulo e colgantes con cápsula albergando pedras ou cristais, a continuación unha esfera e logo o aramio áureo rematado en forma de gancho, probablemente, para colgar outra pedra ou perla, son ben similares aos colgantes do pendente aquí analizado e están vinculados co mundo bizantino das elites femininas (Heinrich-Tamáska, 2017: 59).

Os elementos móbiles e colgantes, como os utilizados nas coroas votivas e cruces de influencia bizantina (por exemplo, o tesouro de Torredonjimeno, Jaén, e o tesouro de Guarrazar, Toledo, conservados no Museo Arqueolóxico Nacional e datados no século VII), o uso de pedras preciosas ou sucedáneos de distintas cores, vistos en todos os paralelos citados, repítense nesta peza delatando eses influxos orientais, lóxicos tendo en conta as relacións político comerciais entre Bizancio e os reinos suevo e hispanovisigodo.

Tanto esta xoia coma a seguinte, ingresaron no MPL a través dun particular de Lugo, en 1940 e 1946 respectivamente, quen só refire a súa procedencia, de moi probable orixe lucense, a través dun vendedor ambulante (Vázquez, 1949: 326), co que estamos ante máis pezas de ourivería antiga totalmente descontextualizadas pero de clara filiación xermánica e romano oriental.

Anel áureo

Ficha	
Museo	Museo Provincial de Lugo
Inventario	1350
Departamento	Arqueoloxía/Historia
Clasificación xenérica	obxecto de adorno; ourivería
Obxecto/documento	anel
Materia/soporte	ouro
Técnica	fundición, soldadura, gravado
Dimensións/peso	diámetro externo: 24 mm; sección aro: 3 mm; diámetro chatón: 10,5 mm; peso: 8,6 gr
Descrición	este anel componse dun aro cilíndrico de sección planoconvexa, decorado con incisións na súa parte exterior, e dun chatón plano soldado, de forma oitavada. Está decorado cunha ave coas ás semidespregadas, patas marcadas e largo pico no centro do mesmo chatón. Ao redor desta representación figurativa, disponse unha lenda cuxa inscrición emprega letras capitais latinas.
Inscrición/lenda	+ RAN (O) SINDE
Datación	séculos V-VI
Contexto cultural/estilo	reinos suevo/hispanovisigodo
Uso/función	adorno persoal
Lugar de procedencia	–

O anel, ademais de ser un adorno persoal, é tamén un obxecto de prestixio popularizado no noroeste peninsular coa chegada dos romanos. Ademais de ouro, tamén poden realizarse en bronce, prata ou adornarse con pedras, xemas, esmaltes, etc.

Esta tipoloxía de ourivería epigrafada é bastante frecuente na tardo antigüidade (fig. 4). Os chatóns son gravados ou estampados con burís e punzóns e traballados polo anverso directamente. Nesta peza, o chatón é case circular, produto da erosión dun octógono, tal e como se aprecia nalgunhas arestas.

Arredor da representación central figurativa na superficie plana do chatón, disponse unha lenda que se interpreta como RAN (O) SINDE. Este nome aparece citado a finais do século IX no nomenclátor toponímico medieval da Diocese de Lugo, aínda que, neste caso, faría referencia ao seu dono e, polo metal nobre utilizado, indicaría un status social elevado. A inscrición emprega letras capitais latinas, motivo frecuente nos aneis desta época, signatarios ou non, teñen un engrosamento nos extremos que fai que os remates das letras teñan forma case triangular. Da grafía das letras hai que destacar a lectura do S dado que presenta un peche do segmento superior que o semella a un g minúsculo, pero trataríase dun nexo de letras: O-S (fig. 4 B).

Consideramos, tamén, dúbidas ao respecto da interpretación da primeira das inscricións posto que a erosión das beiras impide clarificar se se trata, tal e como nós propoñemos, dunha cruz patada, motivo frecuente nos epígrafes dos aneis e, tamén, como forma exenta en obxectos individuais. A letra A ten uns saíntes superiores que poderían ser un nexo entre R e A; se esta fose a lectura





Fig. 4. A. Anel áureo. B. Detalle. Museo Provincial de Lugo.

correcta o anterior motivo sería claramente a cruz patada devandita, aínda que con parte do gravado erosionado. As probas realizadas na impresión dun molde do chatón do anel, xunto co estudo fotográfico feito con distintas iluminacións, obxectivos e revelados para realizar unha lectura clara, fainos consolidar o nome de Ranosinde[4].

Os motivos de aves, sobre todo de rapina, cunha función non só decorativa senón tamén simbólica, vense acotío na iconografía visigoda e medieval. Pola incipiente curvatura do pico podería ser unha aguia ou falcón, torpemente representada, xa que se trata dun motivo recorrente na tradición artística bárbara (como as fíbulas aviformes ostrogodas do século VII), pero o volume do seu corpo e o pico tan longo non asemella unha aguia e, ademais, hai outras aves representadas do imaxinario do mundo xermánico. Nun colgante áureo bizantino do século VII, conservado no Museo Kanellopoulos de Atenas, conflúen dous elementos deste anel: unha ave coas ás despregadas e enriba unha cruz patada, neste caso, inscrita nun círculo.

Tecnicamente, o aro sería realizado por fundición e o chatón de superficie plana, soldado; as liñas decorativas serían incisas e a inscrición gravada.

Datado entre os séculos VI e VII, o seu achado casual e total descontextualización dificulta o encadre cronolóxico, pero ten paralelos tardorromanos e no mundo hispanovisigodo peninsular, como os dous aneis procedentes da necrópole de Sta. María de Hito (Cantabria), relacionados co costume da inhumación do defunto coa súa indumentaria, incluíndo ourivería e complementos ou os aneis conservados no Museo Arqueolóxico Nacional, sobre todo un signatario áureo hispanovisigodo de Córdoba, con chatón circular con ave gravada e inscrición + A(URELII) VINCENTI, datado no século VII (fig. 5), e outro de San Martiño de Romelle, (Samos, Lugo) (fig. 6). Este exemplar lucense ten similar composición decorativa no chatón: figura central (cabeza humana con helmo) rodeada de letras (lenda: TEUDERICI), datado entre os séculos VI e VII (López, y Martínez, 2017: 99), ao igual que outro de colección particular tamén atopado na provincia de Lugo e publicado por Bouza

---

[4] Nestas probas agradezo a colaboración dos compañeiros do MPL: Blanca Besteiro, restauradora; Enrique Alcorta, arqueólogo, e M. Ofelia Carnero, técnica museos. Non obstante, serían necesarias probas analíticas máis profundas que corroboren cuestións como, por exemplo, o dourado por amalgama do broche de cinto.



Fig. 5. Anel signatario de Córdoba. Museo Arqueológico Nacional (n.º control MAN 52511-ID002). Foto: Juan Carlos Quindós de la Fuente, MAN.



Fig. 6. Anel de San Martiño de Romelle (Samos, Lugo). Museo Arqueológico Nacional (n.º control MAN 62193-ID002). Foto: Juan Carlos Quindós de la Fuente, MAN.



Fig. 7. Anel de Raviton. Museo Arqueológico Nacional (n.º control MAN 62182-ID002) Foto: Juan Carlos Quindós de la Fuente, MAN.

Brey (1942: 74) que presenta un chatón con ave central e letras arredor, +ILDILVER, así como un anel áureo visigodo conservado no Museo Nacional de Arqueoloxía de Lisboa que, igualmente, ten gravada unha ave (pomba?) e arredor a inscrición +RVNOISA. Outros paralelismos destacados, sobre todo na morfoloxía e decoración do chatón, a base de inscrición con ave central, son o de Raviton (Museo Arqueolóxico Nacional), que non é un anel signatario pero presenta unha ave central gravada e inscrición visigótica arredor (+RAVITONIS LII) (fig. 7); o conservado no Museo

Nacional Soares dos Reis (Porto), cuxa inscrición do chatón octogonal pon +MANOALDI; ou o anel signatario áureo de Amaya (Museo de Burgos), con chatón circular decorado cunha ave e arredor a lenda: + SABATAR.CE, datado nos séculos VI-VII.

A similitude dos chatóns destes aneis cos traballos das cecas de moedas deunos en clasificar como de tipo monetal ou relacionados co monetario hispanovisigodo, pero, aínda que certamente esas influencias son obvias, teñen funcións e significados ben distintos como pezas individualizadas, símbolos de prestixio e poder e, tal como se pode xulgar polos paralelos conservados, son exemplares ben definidos tipoloxicamente.

Por outra banda, outros aneis áureos con inscricións tamén serán usados por musulmáns e xudeus, exemplos destas pezas con nomes propios gravados en letras hebreas son o anel do MAN (n.º inv. 63600) ou o do Museo Diocesano de Lleida (n.º inv. L-2718), ambos con chatón de forma octogonal, pero sen a función de selo.

Broche de cinto

Ficha	
Museo	Museo Provincial de Lugo
Inventario	2854
Departamento	Arqueoloxía/Historia
Clasificación xenérica	metalurxia; ourivería; complementos persoais
Obxecto/documento	broche de cinto
Materia/soporte	bronce chapado en ouro e cabuchóns de pasta vítrea
Técnica	soldadura, laminado, dourado, incisión, gravado
Dimensións/peso/lonx.	108 mm; anchura máx.: 62 mm; grosor máx.: 10 mm; lonx. agulla: 42 mm; peso: 81,1 gr
Descrición	broche de cinto composto de dúas partes: unha fibela de forma ovalada cunha argola e agulla grosa rematada nun motivo zoomórfico interpretado como un can, un felino ou unha aguia, unida por un gonzo a outra placa ou caixa metálica case circular e de sección rectangular, oca e ornamentada polo anverso con cápsulas enchidas soldadas á base laminar, namentres que a placa inferior apenas se conserva. A argola, a agulla e a placa teñen decoración incisa a base de motivos xeométricos: círculos, eses, espirais, ondas, liñas
Datación	séculos V-VI
Contexto cultural/estilo	reinos suevo/hispanovisigodo
Uso/función	adorno persoal; complementos indumentaria
Lugar de procedencia	Pol, Baamorto (Monforte de Lemos, Lugo)

A parte máis grande da peza sería a devandita placa de suxeición ao cinto, propiamente dito, dela só se conserva a parte superior da caixa; ten cinco grandes cabuchóns ovalados en cápsulas independentes enchidas de probable pasta vítrea de cor vermella moi escura dispostas en forma de aspa ou en forma de «5 de dados», como os chatóns da coroa de Recesvinto (García-Vuelta, y Perea, 2014: 268), xunto con dous grupos máis, en senllos extremos, compostos por tres formas de menor tamaño e cor máis clara en forma de acio. Estes últimos engastes, uns teñen forma esférica e outros de lágrima, pola cor aseméllanse aos *granatillos* dos apéndices dunha fíbula de arco do Museo Lázaro Galdiano. Podería considerarse a ausencia de dous cabuchóns máis (Koch, 1999), desaparecidos, previamente, ao seu ingreso no MPL por adquisición, en 1958, que se situarían enfrontados nos senllos ocos de forma triangular, dada a simetría habitual das composicións decorativas ourives e polo devandito baleiro estrutural e ornamental (fig. 8). Os motivos xeométricos que rodean as







Fig. 8. Broche de cinto. A. Anverso. B. Reverso. C. Detalle. Museo Provincial de Lugo.

cápsulas son idénticos ás outras partes ausentes, tamén, con círculos e triángulos, de aí que a hipótese da ausencia de dúas cápsulas máis sexa plausible (fig. 8 C).

Toda a superficie está chapada, probablemente dourado por amalgama, con bastantes lagoas e perdas materiais.

Esta peza ten unha estética colorista, de *horror vacui* decorativo, aparentando suntuosidade e efectismo visual a pesar dos materiais usados.

A súa aparición descontextualizada, froito dun achado casual arredor de 1920 na zona de Monforte de Lemos (Lugo), limita máis conclusións no seu estudo, pero existen paralelos atopados en contextos arqueolóxicos (enterramentos de inhumación), tipo necrópoles, de época suevo-visigoda.

Está datado por algúns investigadores no século v e, por outros, entre os séculos vi e a primeira metade do século vii (Balseiro, 2017: 91). Tense considerado esta peza como visigoda, de obradoiro suevo pero de fóra da península e/ou influencia lombarda (Núñez, 1976: 285). Outros, como López Quiroga e Rodríguez Lovelle (1996), expoñen a teoría de que a peza teña orixe vándala, Rodríguez Resino (2005) de procedencia oriental europea, mentres que Koch (1999) ou López Quiroga e Martínez Tejera (2017: 218) sosteñen a filiación sueva e Casal García e Blanco Sanmartín (1998: 432) inclúena no repertorio de pezas importadas datadas entre os séculos v-vi.

Esta tipoloxía de broche de cinto encádrase no Nivel II de G. Ripoll, como o de Castiltierra (Segovia), atopado na respectiva necrópole visigoda ou os de placa circular da colección do Museo de Segovia.

Tamén pode relacionarse con paralelos funcionais prerromanos na placa de cinto de bronce damasquinado, do castro de Torroso (Mos, Pontevedra), e outros tardorromanos como as placas de bronce, de Penadominga (Quiroga, Lugo), de tipo Simancas, Moraime (Muxía) e As Pereiras (Amoeiro, Ourense), agás na forma rectangular calada e con inscrición da placa, ou na devandita colección de broches visigodos do Museo Arqueolóxico Nacional, aínda que as formas alí predominantes son a liriforme e a rectangular. Existe, tamén, unha fibela áurea de Bueu (Museo de Pontevedra), datada no século v, de forma circular, sen decoración e, tamén, relacionada co mundo suevo. Na contorna de *Lucus Augusti* apareceron outros materiais da toréutica suevo-visigoda como un broche liriforme e un anel de bronce[5], un anaco de cinto de tipo escutiforme e unha fíbula de arco (Bartolomé *et al.*, 2018).

O cinto de Beja (Portugal) ten forma circular e procede dun enxoval funerario de inhumación coma outros exemplos de achados en necrópoles hispanovisigodas da meseta castelá e da Bética, entre os séculos v e vii, que seguen a tradición de amortizar bens de prestixio das tumbas principescas centroeuropeas espallándose o costume polo resto do continente a través do contexto das migracións do século v.

Todos estes broches teñen a función de cinto, como adorno ou complemento da indumentaria, pero tamén son símbolos de poder ou riqueza, relacionados cos *cingula militiae*, insignia oficial militar romana. A súa filiación claramente xermánica, non pode determinar se se trata dun obxecto importado ou de fabricación autóctona sueva. Pero, en todo caso, forman parte da panoplia de obxectos metálicos constatados en enterramentos tardoantigos da península ibérica como enxoval per-

---

5 Escavacións de 1990 e 1991 dirixidas por Enrique González Fernández.

soal funerario utilizados na vestimenta do defunto inhumado xunto con fíbulas e outros adornos persoais como xoias. Agora ben, a este carácter de complemento do uniforme engádeselle un símbolo de prestixio e xerarquía social entre os soldados xermánicos ao servizo de Roma nos séculos IV-V (Pérez, 2008).

Con motivo do seu préstamo á exposición *In tempore sueborum* (Ourense, 2017-2018), foi sometido a unha restauración que, ademais de mellorar o seu estado de conservación co reforzo estrutural, fixación de adhesións desprendidas, retirada de elementos alleos modernos e limpeza, constatou alteracións do cobre que derivaron en corrosións superficiais; estas, xunto coas lagoas matéricas, son habituais nos bronces rescatados de medios de enterramento.

O broche de cinto de Baamorto é unha peza senlleira, técnica e formalmente representativa da ourivería/artes decorativas prerrománicas (Balseiro, 2017: 92) onde os broches e fibelas, as fíbulas, estas en menor medida a partir do século VI, son un complemento da indumentaria herdado do mundo baixoimperial que continuarán cunha gran permanencia temporal polo seu uso constante como elementos vinculados á vestimenta e como obxectos de prestixio, en función da riqueza dos materiais usados e da súa calidade técnica.

Conclusións

Con esta aproximación a unhas pezas concretas da ourivería tardoantiga/altomedieval de tradición xermánica, preténdese contextualizar os obxectos de adorno ou complementos persoais dentro da produción metalúrxica existente na época como unha actividade que continúa a tradición romana e prerromana aínda que adaptada a novas modas e costumes segundo o *modus vivendi* do *extremis mundi partibus*, cuxas actividades comerciais e económicas, polo menos no século VI, continuaron e non eran nin tan escasas ou irrelevantes nin só autárquicas, como se amosa coas novas investigacións e achados arqueolóxicos. Núñez (1976: 287) xa mencionaba, para o broche do MPL, a súa consideración como documento sistemático dunha alianza de códigos equilibrados: o prehistórico e o altomedieval en relación co renacemento da produción indíxena nesta época, revitalizada con outras achegas exteriores bárbaras. Esta recuperación de trazos indixenistas, dos pobos prerromanos do noroeste peninsular, quedan mitigados en época romana, pero, neste intre da nosa historia, volven (Casal, y Blanco, 1998: 422). A transición, segundo as variables de Perea (2005: 92), neste caso foi ancha, larga, heteroxénea e suave, afectando á produción, distribución e consumo de bens de prestixio que se utilizan como marcadores identitarios visibles para unha elite que ostenta poder e riqueza ao igual que sucedeu no momento de transición Bronce-Ferro ou despois coa romanización cando tamén conviven producións autóctonas, foráneas e híbridas.

En xeral, as tipoloxías da ourivería nesta época son novidosas e o seu repertorio iconográfico segue unha estela común a outras manifestacións da arte hispanovisigoda que, á súa vez, deriva dos cambios acontecidos durante e despois das grandes migracións europeas do século V. Os intercambios de obxectos suntuarios entre Oriente e Occidente e a propia presencia na *Gallaecia* de pobos bárbaros, procedentes do norte e centro de Europa, inciden nos procesos de hibridación cultural a todos os niveis.

Con respecto á materia prima, os metais, cobre e ouro, son extraídos de xacementos primarios do Noroeste peninsular, tanto para actividades comerciais como para a produción de obxectos e moedas, a menor escala que na época baixoimperial. A ourivería desenvolve unhas características e significados determinados en función do seu destino sacro ou civil, pero continúa a súa consideración como bens de prestixio. Á produción autóctona, propia ou copiada de modelos doutros pobos, engádeselle, tamén, outra procedente de intercambios co mundo centroeuropeo e mediterráneo.

Á época sueva, século v, nivel I (Ripoll, 1991) poderían pertencer xoias devanditas como o colar de ámbar de Vigo e o de Beiral, atopados en contextos arqueolóxicos tardorromanos (López, 2006) e ao nivel II, a partir de finais do século v, xa relacionado co mundo suevo e visigodo, as tres pezas aquí presentadas.

En todo caso, estas xoias, sexan ou non elementos de enxoval funerario, de procedencia foránea ou autóctona, poderían ser portadas por xermanos ao servizo de Roma ou por romanos que levaban adornos xermanos ou polos propios pobos que por aquí estiveron: vándalos, suevos, alanos ou godos (López, 2006: 219). Son testemuños dunha época de sincretismo cultural, de transformacións, de riqueza e variedade tipolóxica, de novos usos e costumes, pero conservan o simbolismo de rango social elevado para o seu posuidor e non deixan de ser obxectos suntuarios ao igual que se observa dentro da tradición ouriveira prerromana do Noroeste peninsular.

Finalmente, con estes apuntamentos realizados para contextualizar e definir tan só tres pezas da importante colección de ourivería antiga do Museo Provincial de Lugo, esperamos contribuír a outros estudos técnicos necesarios para abordar este período histórico no marco xeográfico político acoutado, con todas as súas relacións e manifestacións culturais.

Bibliografía

Avello Álvarez, J. (1990-1991): «Los suevos y visigodos en la provincia de León. Análisis e inventario de sus testimonios», *Memorias de Historia Antigua*, XI-XII. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 295-315.

Balseiro García, A. (2017): «Broche de cinturón de Baamorto», *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente.* Coordinado por J. López Quiroga. Orense: Deputación Provincial de Ourense, pp. 91-92.

Barroso Cabrera, R.; Morín de Pablos, J., e Sánchez Ramos, M.ª I. (2015): *Gallaecia Gothica: de la conspiración del Dux Argimundus (589/590 d.C.) a la integración en el Reino visigodo de Toledo*. Idanha-a-Velha. Serie Histórica, 1. Madrid: Audema.

Bartolomé, R.; Folgueira, A., y Alcorta, E. (2018): «Unha fíbula de arco de época suevo/visigoda atopada en *Lucus Augusti* (Lugo)», *Boletín CROA*, n.º 28, pp. 54-72.

Bouza Brey, F. (1942): «Anillo signatario visigodo de la provincia de Lugo», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. I, n.º 4, pp. 73-75.

Casal García, R., y Blanco Sanmartín, P. (1998): «Artes industriais tardorromanas e xermánicas», *Historia da Arte Galega*, I. Vigo: Promocións Culturais Galegas-A Nosa Terra, pp. 417-432.

Casal García, R., y Paz Lobeiras, R. (1997): «Un collar de ámbar suévico en Vigo», *Gallaecia*, 16, pp. 315-322.

Fernández Fernández, A. (2010): «Resultados preliminares del estudio de la T.S. Focense (LRC) aparecida en Vigo (Galiza, España)», *Rei Cretariae Romanae Fautorum, acta 41.* Bonn: Rei Creatriae Romanae Fautores, pp. 375-384.

— (2011): «As relacións externas da Gallaecia durante os séculos iv-vii d. C. a traveso do material importado localizado en Vigo (Galiza)», *Hidacio da Limia e o seu tempo*. Xinzo de Limia: Concello de Xinzo de Limia, pp. 1-43.

García-Vuelta, Ó., y Perea, A. (2014): «Guarrazar: el taller orfebre visigodo», *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, n.º esp. noviembre, pp. 245-271.

Heinrich-Tamáska, O. (2017): «Collares de Keszthely-Fenékpuszta», *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Coordinado por J. López Quiroga. Orense: Deputación Provincial de Ourense, p. 59.

Koch, H. (1999): «Zum archäologischen Nachweis der Sueben auf der Iberischen Halbinsel. Überlegungen zu einer Gürtelschalle aus der Umgebung von Baamorto/Monforte de Lemos (prov. Lugo, Spanien)», *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 31, pp. 156-198.

López Carreira, A. (2010): «O reino galego dos suevos», *Murguía, revista galega de historia*, n.ºs 21-22, pp. 17-28.

López Quiroga, J. (2001): «Elementos “foráneos” en las necrópolis tardorromanas de Beiral (Ponte de Lima,

Portugal) y Vigo (Pontevedra, España): de nuevo la cuestión del s. v d. C. en la Península Ibérica», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma Madrid*, 27, pp. 115-124.

— (2004): «La presencia "germánica" en Hispania en el siglo v d.C. Arqueología y procesos de etnogénesis en la península Ibérica», *Cuadernos Prehistoria Arqueología Universidad Autónoma Madrid,* 30. *Homenaje a la Profesora Rosario Lucas Pelllicer*, pp. 213-223.

— (2018a): «Hábitat, poblamiento y territorio en la Gallaecia de época sueva», *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Coordinado por J. López Quiroga. Orense: Deputación Provincial de Ourense, pp. 163-178.

— (2018b): «Redimensionando el estudio del mundo funerario tardo-antiguo. Pervivencia y transformación en los ritos y prácticas mortuorias en la Gallaecia de época sueva», *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Coordinado por J. López Quiroga. Deputación Provincial de Ourense, pp. 421-438.

López Quiroga, J., y Figueiras Pimentel, N. (2018): «La orfebrería de los "príncipes bárbaros". Estudio de las técnicas de fabricación en oro y plata de los ajuares fuenrarios (siglos iii-vii)», *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Coordinado por J. López Quiroga. Deputación Provincial de Ourense, pp. 85-98.

López Quiroga, J., y Martínez Tejera, A. M. (2017) (coords.): *In tempore sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Deputación Provincial de Ourense.

López Quiroga, J., y Rodríguez Lovelle, M. (1996): «De los vándalos a los suevos en Galicia. Una visión crítica sobre su instalación y organización en la Península Ibérica en el siglo v», *Studia Historica. Historia Antigua*, 13-14, pp. 421-436.

Martínez Cortizas, J. M. *et al.* (1997): «Paleocontaminación. Evidencias de contaminación atmosférica antrópica en Galicia durante los últimos 4.000 años», *Gallaecia*, 16, pp. 7-22.

Novo Guisán, J. M. (2001-2002): «Lugo en los tiempos oscuros. Las menciones literarias de la ciudad entre los siglos v y x. (VI)», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, X, pp. 251-257.

Núñez Rodríguez, M. (1976): «Las artes metálicas de la Galicia Prerromániса», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. tomo IX, n.os 85-86, pp. 283-291.

Perea Caveda, A. (2005): «Mecanismos identitarios y de construcción de poder en la transición Bronce-Hierro», *Trabajos de Prehistoria*, vol. 62, n.º 2, pp. 91-104.

— (coord.) (2009): *El tesoro visigodo de Torredonjjimeno*. Madrid: CSIC-Polifemo.

Pérez Rodríguez-Aragón, F. (2008): «Testimonios materiales de la presencia de tropas "bárbaras" en la «Hispania romana del s. v», *Sautuola*, vol, XIV, pp. 241-266.

Ripoll López, G. (1991): «Materiales funerarios de la Hispania visigoda: Problemas de cronología y tipología» *Gallo-romains, Wisigoths et Francs en Aquitaine, Septimanie et Espagne*, *Actes des VII e Journées internationales d'archéologie mérovingienne (Toulouse, 1985)*. Rouen: Association française d'archéologie mérovingienne, pp. 111-132.

Rodríguez Resino, A. (2005): *Do Imperio Romano á Alta Idade Media. Arqueoloxía da Tardoantigüidade en Galicia (séculos v-viii)*. Serie Trivium. A Coruña: Toxosoutos.

Sánchez Pardo, J. C. (2014): «Sobre las bases económicas de las aristocracias en la Gallaecia suevo-visigoda (ca. 530-650 d. C.). Comercio, minería y articulación fiscal», *Anuario de Estudios Medievales,* 44 (2), julio-diciembre de 2014, pp. 983-1023.

Schlunk, H. (1947): «Arte Visigodo. Las Artes Menores», *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. B. Taracena, P. Batlle Huguet y H. Schlunk. Madrid: Plus-Ultra, vol. 2, pp. 308-323.

Vázquez Seijas, M. (1949): «Pendiente visigótico», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, tomo III, pp. 31-52.

Del objeto «árabe» a al-Ándalus: La exposición de las colecciones andalusíes en el Museo Arqueológico Nacional (I)[1][2]

From the Arabic object to al-Andalus: The exhibition of collections from al-Ándalus at the Museo Arqueológico Nacional (I)

Beatriz Campderá Gutiérrez (beatriz.campdera@cultura.gob.es)
Dpto. de Antigüedades Medievales. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: La colección andalusí es una de las más significativas del Museo Arqueológico Nacional, expuesta desde su origen con diversas modificaciones a lo largo del tiempo. Estos cambios estuvieron determinados por la propia concepción de esta cultura, que implicó cambios terminológicos, por la propia definición de la arqueología plasmada en su cultura material, por las tendencias museográficas y por la incorporación de piezas. Para este recorrido nos servirán como hito las distintas instalaciones expositivas, donde debemos resaltar la labor de los conservadores Rodrigo Amador de los Ríos y Juan Zozaya Stabel-Hansen. En esta primera parte, se analizará su desarrollo hasta la Guerra Civil, que supuso un punto de inflexión en la vida del Museo.

Palabras clave: Terminología. Arqueología. Museografía. Colección. Exposición permanente.

Abstract: The collection of al-Ándalus is one of the most significant collections of the Museo Arqueológico Nacional, exhibited from its origin with various modifications over time. These changes were determined by the own conception of this culture, which implied terminological changes, by the own definition of archeology embodied in its material culture, by museum trends, and by the incorporation of pieces. For this tour, the different exhibition facilities will serve as a landmark, where we must highlight the work of the curators Rodrigo Amador de los Ríos and Juan Zozaya Stabel-Hansen. In this first part, its development up to the Civil War, which was a turning point in the life of the Museum, will be analyzed.

Keywords: Terminology. Archaeology. Museography. Collection. Permanent exhibition.

---

1 El presente artículo forma parte de una conferencia impartida dentro del coloquio internacional *Repensando al-Ándalus desde el arte en el Mediterráneo y Europa*, celebrado en la Casa de Velázquez, entre el 20 y el 21 de abril, dentro del proyecto *Al-Andalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria*. RTI2018-093880-B-I00. Programa Estatal de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.
La segunda parte de este artículo se publicará en el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 42 (2023).

2 Agradecemos la colaboración de Sergio Vidal Álvarez, por su apoyo y sus sugerencias, y de Concha Papí Rodes, por compartir su amplio conocimiento del archivo fotográfico del Museo.

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 09-12-2021

La fundación del Museo en 1867

El Museo Arqueológico Nacional se fundó en 1867[3], al calor del surgimiento de otros museos de carácter nacional con los testimonios de la cultura material del país. Por otro lado, y en referencia a las colecciones andalusíes, es el momento del Romanticismo, movimiento cultural que contó entre otros de sus elementos con el orientalismo, que encontró en España el sustituto más próximo para ese exotismo, y que, a pesar de la distorsión de la imagen de viajeros como Richard Ford o Prosper Mérimée, proporcionó un corpus arquitectónico y patrimonial, estrechamente relacionado con el mundo islámico (Salvatierra, 2013).

En contraposición, se inició un proceso de rechazo a esa imagen y potenciación de lo «mozárabe», que supuso el inicio de una larga polémica sobre el carácter español de la arquitectura y la cultura de al-Ándalus. Paralelamente, continuó otra línea de trabajo técnico-didáctica inserta en el espíritu ilustrado del siglo anterior (Salvatierra, 2013).

En la exposición de motivos del Real Decreto de creación del Museo se plasmó el interés y el concepto vigente sobre este periodo histórico, al que denominó «dominación agarena», considerando que el origen de la nacionalidad española se encontraba en la constitución de los antiguos reinos cristianos frente a esta dominación, y coincidió con su expulsión. Si bien, la cultura andalusí siempre formó parte importante dentro del discurso del Museo Arqueológico Nacional[4].

En esos momentos, la denominación *árabe*, en la actualidad reservada para citar a la lengua[5] y la procedencia de la península arábiga, fue la más utilizada y antigua[6]. Se empleó por Castellanos al referir los objetos procedentes de la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional (Castellanos, 1847), y por Janer al estudiar las joyas provenientes del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Janer, 1875). Asimismo, se empleó esta terminología para denominar a la sala que albergaba los objetos de este contexto cultural (o «Sala árabe-mudéjar») (Sin autor, 1872: 520). Ocasionalmente, se usó el término *mahometano*, haciendo referencia al nexo común de esta cultura –la religión-[7] o *hispano-mahometano*, haciendo valer la singularidad hispana (Amador de los Ríos, 1903: 56).

En la segunda mitad del siglo xix, la arqueología mantuvo un tenso equilibrio entre dos tendencias: el anticuarismo (descubrimiento de Madinat al-Zahra, estudio de los monumentos, inscripciones y monedas) y una de carácter más político, basada en un pasado islámico considerado ajeno al del nacionalismo hispano (Quirós, 2017: 112). El objetivo era encontrar el factor diferenciador frente al resto de los territorios islámicos. Los estudios se centraron en cuatro ramas (Numismática, Epigrafía, Arquitectura[8] y Arqueología propiamente dicha), y sus principales aportaciones se relacionaron con la epigrafía y la elaboración de corpus (Rodrigo Amador de los Ríos, Lafuente Alcántara o Almagro Cárdenas), y la numismática (Antonio Delgado Hernández o Juan de Dios de la Rada). Sin embargo, los objetos se encontraban descontextualizados y necesitados de protección (Zozaya, 2011).

---

3 *Gaceta de Madrid*, 21 de marzo de 1867, n.º 80.

4 De hecho, los objetos de la cultura andalusí formaron parte, dentro de la clasificación hecha al efecto, de la Sección Segunda, mientras que los objetos islámicos de otros ámbitos se integraron en la Sección Cuarta (Etnografía).

5 Borrás, 2007: 19, al hacer un análisis del empleo de esta terminología, alude a la referencia a la etnia.

6 Este término continuó empleándose hasta los años cincuenta fundamentalmente, en que el título del vol. III del *Ars Hispaniae*, escrito por Manuel Gómez-Moreno, es *El arte árabe español hasta los almohades*, si bien con posterioridad ha continuado empleándose este término de modo incorrecto.

7 « […] La sala árabe presenta varias fases del arte mahometano […]», Fernández de los Ríos, 1876: 456.

8 Salvatierra, 2013: 183-210.

Museográficamente, la ausencia de almacenes y el afán enciclopédico y pedagógico llevaron a exponer todos los fondos. Debido a ello, y para suplir la falta de algunos originales, se fomentó el uso de la copia, que tuvo su punto culminante con la fundación del Museo de Reproducciones Artísticas en 1877 (Bolaños, 2008: 68). Asimismo, se recurrió a presentaciones ambientadas, lo que en el caso de las colecciones andalusíes derivó en el alhambrismo, cuyo modelo arquitectónico válido fue el de la arquitectura nazarí y su monumento más popular: la Alhambra.

En su primera sede, el Casino de la Reina, se exhibieron los objetos denominados «árabes» conjuntamente con los «mudéjares» en dos salas situadas fuera del palacio, en una crujía que albergaba la capilla y dependencias anexas[9]. Allí se presentaron las colecciones fundacionales del Gabinete de Antigüedades (las lámparas andalusíes de la mezquita aljama de Granada y la de Orán, o el astrolabio de Ibn-Sahli, entre otros[10]), del Museo Nacional de Ciencias Naturales (las joyas de Mondújar[11] o las vestimentas del infante don Felipe[12] y su esposa del sepulcro de Villalcázar de Sirga[13]) o depósitos como el acetre de la Alhambra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[14]. A ellos rápidamente se sumaron los objetos recogidos por las Comisiones Científicas[15]. De la comisión de Rada y Malibrán a Oviedo, Santander, León, Palencia, Toledo, Alicante y Murcia proceden la espada-jineta de San Marcelo de León[16], los objetos del tesoro de San Isidoro de León (las dos arquetas nieladas, la arqueta de los perros o la de las ágatas)[17], y otros objetos mudéjares como las yeserías del arco del Palacio de Enrique II de León[18] (Rada, y Malibrán, 1871). Tras la comisión enviada a Zaragoza, se sumaron los fragmentos decorativos[19], capiteles[20] y dos arcos del Palacio de la Aljafería[21], así como la puerta mudéjar de la iglesia de San Pedro de Daroca[22]. A ello se añadió la donación de Manuel Góngora de las yeserías del arco de la Casa del Chapiz de Granada[23], o la adquisición de la colección Miró, que incluía cerámicas «árabes» (Chinchilla, 1993: 341). En este periodo, las antigüedades del «Islam oriental» estuvieron incluidas en las salas dedicadas a Etnografía, exhibidas concretamente en la sala denominada de «Antigüedades Indo-Persas».

Para su instalación se adecuó el espacio, revistiendo sus muros de papel de terciopelo y baquelita dorada, y se fabricaron zócalos, pedestales y «aparatos», destacando una vitrina-mesa central de nogal tallado, y cuatro grandes vitrinas. Los objetos se presentaron con una numeración, que quedó reflejada en los catálogos.

A tenor de la descripción de Rodrigo Amador de los Ríos (1903: 58), la exhibición se articuló con los elementos arquitectónicos o de revestimiento (arcos de la Aljafería, arco de la Casa del Chapiz, puerta de Daroca), epígrafes y algunos objetos cerámicos especialmente hispano-moriscos (fig. 1).

---

9 Las colecciones del Museo se dividieron en cuatro secciones, correspondiendo a los objetos de Edad Media y Renacimiento la Sección Segunda.
10 N.os Inv. 50519, 50518 (Archivo MAN. Exp. 1868/103-B-IX-1), 50762 (Archivo MAN. Leg. 12/exp. 3).
11 N.os Inv. 50864-50866, 50893-50895, leg. 12/ exp. 3/1-5 (Archivo MAN. Leg. 12/exp. 3), entre otros.
12 N.º Inv. 50549 (Archivo MAN. Exp. 1867/3).
13 N.os Inv. 50869, 51010, 51016 (Archivo MAN. Exp. 1867/3). Analizado por Amador de los Ríos, 1878: 101-126.
14 N.º Inv. 50888 (Archivo MAN. Exp. 1868/94).
15 Ampliamente analizadas por Franco, 1993a: 627-643 y 1993b: 300-309.
16 N.º Inv. 51056 (Archivo MAN. Exp. 1868/103-B-VIII-2).
17 N.os Inv. 50889, 50867, 51015, 51053 (Archivo MAN. Exp. 1871/25).
18 N.º Inv. 50445 (Archivo MAN. Exp. 1871/25).
19 N.os Inv. 50405, 50406, 50414, 50415, 50424, 50433, 50434, 50436, 50440, 50443, 50444 (Archivo MAN. Exps. 1868/103-A-V-7,1869/23).
20 N.os Inv. 50411, 50417, 50421, 50432, 50475-50482 (Archivo MAN. Exps. 1868/1, 1869/23, 1871/23, 1876/9, 1871/19-A).
21 N.os Inv. 50416, 50426 (Archivo MAN. Exps. 1868/103-B-XVII, 1869/23).
22 N.º Inv. 50601 (Archivo MAN. Exp. 1872/1).
23 N.º Inv. 50513 (Archivo MAN, Exp. 1871/10).



Fig. 1. «Madrid.- Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, 1 de septiembre de 1872. Fernando Miranda (dibujo) y A.T. y Ricord (grabado) (Museo Arqueológico Nacional). Foto: Biblioteca Nacional de España.



Fig. 2. Lámpara de la mezquita aljama de Granada y lámpara de Orán (50519/50518): *Museo Español de Antigüedades*, 1873, t. II, lám. 8. Dibujante: Nicolau y Bartomeu, José [además, litógrafo]. MAN. Archivo Fotográfico. Inv. 128/2/FD008.

Resaltó sobre el eje de la mesa central el singular montaje realizado de las lámparas andalusíes, contrapuestas en una única (fig. 2), o el montaje en el techo de la segunda sala de las piezas de cerámica hispano-morisca.



Fig. 3. Arcos de la Aljafería. Foto: VN-01257. Fototeca IPCE.

También en el «Joyero» se expusieron objetos «árabes». En un armario de roble se mostraron conjuntamente los vestigios de diversos tesoros, como el de Guarrazar, las joyas descubiertas en Elche en 1775 o las joyas árabes, y en dos vitrinas-mesa las arquetas medievales y los marfiles, entre otros objetos de artes industriales (Marcos, 1993a: 56).

Con esta presentación fue bastante crítico Rodrigo Amador de los Ríos por su hacinamiento, falta de correcta visibilidad y de espacio para una exposición sistemática, su escaso carácter pedagógico o su forma de presentación, como evidenciaba la exposición de los arcos de la Aljafería cortados por

sus hombros (fig. 3)[24]. No obstante, incluyó varias novedades, como su presentación científica acorde a los criterios de la época, la puesta en valor de las piezas y su disposición en amplias secuencias tipológicas (Marcos, 2018: 1244).

Desde el momento de su inauguración hasta 1892, en un momento políticamente convulso, el Museo sufrió esta misma agitación, como sucedió con el robo y devolución de la espada jineta[25]. Al mismo tiempo, la institución iba consolidándose y sus colecciones aumentando. Así, en 1875 se ordenaron, entre otras, una comisión a Sevilla, Córdoba y Almería, y otra a Murcia, en la que Paulino Savirón adquirió en Yecla el jarrón nazarí procedente de la parroquia de Hornos (Jaén)[26]. Igualmente, en 1877 se comisionó a Rodrigo Amador de los Ríos para el estudio de las inscripciones árabes en todo el territorio. Tres años más tarde, la Dirección General de Ingenieros del Ejército donó al Museo dos lápidas arábigas[27], y en 1881 se adquirió el capitel bilingüe hallado en San Juan de los Reyes (Toledo)[28].

De las exposiciones conmemorativas al Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales (1892-1895)

Un momento clave fue la celebración de la Exposición Histórico-Europea y la Exposición Histórico-Americana en 1892, con motivo de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, en el recién construido Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, futura sede de la Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Nacional y otras instituciones culturales[29].

En la Exposición Histórico-Europea se presentaron objetos de la península ibérica desde la Prehistoria hasta el descubrimiento de América[30], diferenciados en salas por prestadores. El Museo Arqueológico Nacional, como prestador, y sus colecciones «árabes» tuvieron una presencia relevante[31]. Simultáneamente, se presentaron los objetos americanos en la Exposición Histórico-Americana.

Estas exposiciones se definieron por su carácter taxonómico, acumulativo, sistemático, su montaje ambientalista, en la línea del alhambrismo (fig. 4)[32]. En la sala XI de la planta principal del edificio (Exposición Histórico-Europea, 1893) se presentaron los objetos de arte mahometano-cristiano desde el siglo xiii hasta el xviii. Se exhibieron exentas, en nuevas vitrinas o adosadas a los muros, 299 antigüedades árabes y mudéjares, entre ellas reproducciones de lápidas y arcos (como la de la sala de los Abencerrajes de la Alhambra[33]), tablas mudéjares, brocales de pozo, platos y botes de cerámica hispano-morisca, las lámparas andalusíes en su singular presentación conjunta, los textiles de Villalcázar de Sirga, el jarrón de Hornos, el acetre de la Alhambra, la caja de perfumes de Nava

---

24 Amador de los Ríos, 1903: 53 y 55-56.

25 1872, diciembre 12-26. Recuperación de la espada granadina sustraída al Museo por los Insurrectos, junto con otros objetos, y devuelta por el alcalde de Barrio de la Plaza del Progreso, Don Pedro Martín García (Archivo MAN. Exp. 1872/42).

26 N.º Inv. 50419 (Archivo MAN. Exp. 1875/38).

27 N.os Inv. 50539, 50566 (Archivo MAN. Exp. 1880/6).

28 N.º Inv. 50524 (Archivo MAN. Exp. 1971/31).

29 Las exposiciones conmemorativas han sido tratadas ampliamente por Rodrigo, 2018a.

30 Hay que añadir otras aportaciones fuera de este ámbito espacial (fondos procedentes de África) o cronológico (colecciones americanas post-colombinas).

31 Rodrigo, 2018b: 117.

32 Salve, 2018: 59, y más ampliamente en la conferencia impartida por Virginia Salve «El alhambrismo representado: las exposiciones conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América en Madrid», en *The Global Diffusion of the Moorish Revival. International Conference (ETSA-UPM), 10-11 mayo 2019*. Agradecemos a la autora que nos haya proporcionado su contenido inédito.

33 N.º Inv. 50740 (Archivo MAN. Exp. 1874/12).



Fig. 4. Exposición Histórico-Europea. Vista parcial. Sala XI. (11-11-1982/30-04-1893/). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. 1892/29/B/FF00412-1/ Autor: Madrazo y Compañía.

del Rey[34], la espada jineta de San Marcelo de León, las llaves de Orán[35], o el tesoro de Mondújar. Acompañando a la exposición, se publicó un catálogo.

Clausurada en febrero de 1893 la Exposición Histórico-Americana, y en abril de ese mismo año la Histórico-Europea, administrativamente, su éxito impulsó una prórroga y reacondicionamiento en la denominada Exposición Histórico-Natural y Etnográfica[36]. Su organización estuvo marcada por las limitaciones espaciales del edificio y la heterogeneidad de contenidos, por lo que no respondió a criterios científicos y sistemáticos unívocos. Una de las salas (XVIII) se dedicó a los objetos «árabes», y en su montaje participó Rodrigo Amador de los Ríos[37].

Se trató de un montaje abigarrado, nuevamente en la línea del alhambrismo[38], y donde se usaron copias en caso de ser necesario (fig. 5). En el centro de la sala, en la cima de un graderío ocupado por capiteles del periodo califal y taifas ordenados cronológicamente, se ubicó el jarrón de Hornos como punto focal de la sala y, colgada del techo, la combinación de las lámparas andalusíes en su eje. En uno de sus muros fronteros, se presentó en cuatro grandes paneles la loza dorada, la sillería del monasterio de Gradefes o la pila de Almanzor[39]. En el otro frente se expuso la copia de la

34 N.º Inv. 50890.
35 N.ºs Inv. 51008, 51047 (Archivo MAN. Exp. 1868/103-B-IX-1).
36 Rodrigo, 2018b: 53-73.
37 Rodrigo Amador de los Ríos, arabista y arqueólogo, estuvo activo como conservador en el Museo Arqueológico Nacional entre 1868 y 1916.
38 Este montaje ha sido ampliamente analizado en Salve, y Papí, 2017: 145-167.
39 N.ºs Inv. 50548 (Archivo MAN. Exp. 1874/3); 50428 (Archivo MAN. Exp. 1882/1).



Fig. 5. Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Vista parcial de la sala XVIII. (04-05-1893/30-06-1893). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. 1893/23/FF00021. Atribuida a Servando Corrales.

pila de la Alhambra dentro del arco del Chapiz, así como la reproducción de la fachada del Palacio de Comares dentro del arco del Palacio de Enrique II de León (fig. 6). En los laterales se dispusieron en vitrinas objetos de menores dimensiones, como el tesoro de Mondújar o los textiles de Villalcázar de Sirga y, fuera de ellas, sobre pedestales, distintas maquetas como la del templete del Patio de los Leones[40] o tinajas toledanas.

La exposición fue clausurada el 30 junio de 1893. La Real Orden del 22 de julio de 1893 ordenó preparar el traslado definitivo de las colecciones aún en el Casino de la Reina, junto a lo expuesto en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica, y que formarían la nueva exposición del Museo Arqueológico Nacional en su nueva sede del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, si bien con menos espacio del esperado en favor de la Biblioteca Nacional[41]. No fue sin antes algún que otro sobresalto, como el robo de parte de las joyas árabes, principalmente procedentes de Mondújar[42].

40 N.º Inv. 50447 (Archivo MAN. Exp. 1873/24).

41 «[...] se ordenaba que, en la planta alta, o principal, de la zona de Serrano se diera cabida al que entonces se denominaba Museo de Pintura de Arte Moderno, sin separarla del arqueológico [...]», Marcos, 1993a: 72.

42 1894. Substracción de varios objetos de oro e Inventario de Antigüedades Árabes. Archivo MAN. Exp. 1984/22.



Fig. 6. Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Vista parcial de la sala XVIII. (04-05-1893/30-06/1893). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. 1893/23/FF00022. Atribuida a Servando Corrales.

De la nueva sede al advenimiento de la Segunda República (1895-1931)

El 5 de julio de 1895 fueron inauguradas por la reina regente María Cristina las nuevas instalaciones museísticas.

Desde un enfoque histórico-documental, este periodo se caracterizó por un destacado interés en el pasado islámico en España, singularizado frente a otras naciones, y en la valoración de la aportación hispana. A nivel terminológico, coexistieron denominaciones como antigüedades árabes, mahometanas e hispano-mahometanas. Así Rodrigo Amador de los Ríos habla de las antigüedades árabes y mudéjares[43], y denomina su primera conferencia impartida en el Museo «Arte hispanomahometano». Las guías de 1900 y 1910 ubican en el Patio Árabe los objetos mahometanos y mudéjares (Álvarez-Ossorio, 1900; 1910) y la de 1917 menciona los epígrafes «hispano-mahometanos» (Museo Arqueológico Nacional, 1917).

En estas fechas, la arqueología islámica quedó en manos de los arquitectos, destacando tres personalidades fundadoras de la moderna arqueología medieval-arabista: Francisco Codera y Zaidín, sintetizador en el ámbito de la numismática; Manuel Gómez-Moreno González, arqueólogo que excavó Madinat Ilbira y publicó la considerada primera memoria científica según los criterios de la época (Zozaya, 2011: 100), y Ricardo Velázquez Bosco, arquitecto, que excavó Madinat al-Zahra (Beltrán, y Cortadela, 2017: 57).

---

43 Amador de los Ríos, 1903: 47-48 y 64.

En el montaje de los espacios expositivos de 1895 se concedió gran valor a los aspectos estéticos frente a los informativos, destacando los objetos de mayores dimensiones con peanas y vitrinas exentas en el centro de la sala, y otorgando gran importancia a la luz natural.

Hasta el 8 de julio de 1911, fecha de la promulgación de la Ley de Excavaciones Arqueológicas y Antigüedades, hubo un continuo incremento de las colecciones, como las piezas procedentes de las excavaciones arqueológicas de Madinat al-Zahra[44], siete tableros de yesería del Castillo de Baena[45], un tablero de mármol de la época de desmembramiento del Califato[46], o un alicer granadino donado por Guillermo de Osma[47].

Para la exposición de los objetos de la Edad Media y Moderna, integrados en la Sección Segunda, se destina el ala izquierda de la planta primera. Debido a la falta de espacio, el patio se cerró con una montera de hierro y vidrio soportada por columnas de hierro fundido, y fue destinado a la exhibición de los monumentos de arte «hispano-mahometano» y del estilo mudéjar en una amplia cronología, pasando a denominarse Patio Árabe. Esta instalación se caracterizó por el acondicionamiento de la arquitectura del patio, el alhambrismo, el abigarramiento, la exhibición del mayor número de objetos (completos y de mayores dimensiones, si es posible) y el amplio uso de reproducciones[48] o maquetas[49], así como por la gran importancia concedida a la epigrafía. Esta presentación intentó equilibrar una exhibición ordenada conforme a la clasificación establecida en el Museo con las reglas de la óptica y la visión.

El centro lo ocupó la reproducción de la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra, rodeada de macetas en su inauguración[50]. Alrededor, en seis vitrinas dobles y dos sencillas adosadas al muro[51], se mostró la loza hispano-morisca y los diversos objetos de metalistería, así como las arquetas procedentes de San Isidoro de León o la de Carrión de los Condes[52]. En vitrinas especiales se realzaron piezas únicas como el jarrón de Hornos, y en pedestales la pila de Almanzor o las maquetas. En los espacios intermedios, sobre un zócalo corrido se colocaron los epígrafes, y sobre fingidos fustes los capiteles por orden cronológico (originales y reproducciones).

En los muros se adosaron los arcos y vanos (originales y reproducciones), dispuestos no cronológicamente debido a la estructura arquitectónica, y de nuevo los sitiales de la sillería del monasterio de Gradefes. En cuadros, directamente sobre el muro, fragmentos decorativos murales, y en cartones cerámicas y hierros. Continuó presente hasta 1911, anclado al muro mediante un vástago, el singular montaje de las lámparas andalusíes. Todos los objetos se mostraron con su número de inventario, reflejado en los catálogos de las salas, si bien no había paneles explicativos (fig. 7).

---

44 Entre 1898 y 1916 ingresan fragmentos arquitectónico-decorativos, bases de columna, fruto de donaciones como las de Narciso Sentenach, Fernando Álvarez Guijarro, Enrique Romero de Torres o Rodrigo Amador de los Ríos. Todo ello ha sido ampliamente estudiado por Arias *et al.*, 2001: 9.

45 N.os Inv. 57253-57259 (Archivo MAN. Exp. 1905/58).

46 N.º Inv. 57323. Según el expediente del Archivo del Museo (1910/4), fue encontrado en Córdoba. Sin embargo, Revilla (1932: 20) lo hace procedente de Denia.

47 N.º Inv. 55173. Nebreda analiza la donación de Guillermo de Osma al Museo Arqueológico Nacional (Nebreda, 2019: 117-132).

48 Entre las reproducciones, destacaremos la de la Puerta del Chocolate de la catedral de Córdoba, la de los arcos de vestíbulo del *mihrab* del Palacio de la Aljafería, la de la Puerta del Maristán de Granada (n.º Inv. 50590), la del mirador de la Sala de los Abencerrajes o de las Dos Hermanas de la Alhambra (n.º Inv. 50555), el frente de la Sala de los Embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla, la de los dos ajimeces toledanos del Palacio de los Ayala y del convento de la Concepción de Toledo, o la de las pilas de la Alhambra o Játiva, entre otras.

49 De las maquetas, destacamos la del templete de la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra, o la de la Torre inclinada de Zaragoza (n.º Inv. 50787), o la de la Puerta del Sol de Toledo.

50 Según el expediente Archivo MAN 1894/2, esta fuente fue realizada e instalada por Mariano Contreras, utilizando probablemente los moldes realizados para el Palacio de Anglada por Rafael Contreras Muñoz, restaurador de la Alhambra.

51 Los tipos de vitrinas analizados en Salve, 2018: 73.

52 N.º Inv. 50887 (Archivo MAN. Exp. 1872/24).



Fig. 7. Patio Árabe (1895-1912). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. FD00133.

La opinión sobre esta sala por parte de Rodrigo Amador de los Ríos fue muy crítica por el hacinamiento, el polvo y la influencia de los factores climatológicos y de iluminación (debido a la cubierta de cristal), sobre los objetos de yeso, cerámica o los textiles (Amador de los Ríos, 1903: 67-68).

La Ley de Excavaciones Arqueológicas y Antigüedades, y su reglamento de desarrollo de 1 de marzo de 1912, regularon las excavaciones metódicas, la autorización previa para excavar por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades recién creada[53], la autorización al Estado para el ejercicio del derecho de compra preferente, la propiedad estatal de los hallazgos casuales, o el establecimiento de las condiciones de conservación a sus propietarios (Álvarez-Ossorio, 1925). Asimismo, en 1912, se crea la primera cátedra de Arqueología Árabe en la Universidad Central de Madrid, que ganó por oposición en 1913 Manuel Gómez-Moreno Martínez, quien priorizaba la teoría de las formas, más ligada a la historia del arte, pero que no tuvo continuidad tras su jubilación, lo que impidió su enlace con la arqueología medieval de la segunda mitad del siglo XX.

Poco a poco, frente al ambientalismo, el tratamiento museográfico tendió a una relación más fría y directa entre el objeto y el espacio, acorde con los nuevos criterios que se iban imponiendo.

En este momento, engrosaron las colecciones los resultados de las excavaciones de Castillejo de Monteagudo[54] (1925), las adquisiciones de la arqueta de Palencia[55] (1911), el bote y arqueta de la

---

53 Entre 1912-1934, la mayor parte de las subvenciones en la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades se destinaron al yacimiento de Madinat al-Zahra en el ámbito andalusí.
54 N.os Inv. 56707, 56709, 1925/46/1-1925/45/28 (Archivo MAN. Exp. 1925/46).
55 N.º Inv. 57371 (Archivo MAN. Exp. 1911/96).



Fig. 8. Patio árabe (1912-1936). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. 2009/95 FF00001 (22). Autor: Fototipia Hauser y Menet.

catedral de Zamora (1912)[56], o el conjunto de joyas de Bentarique (1923)[57], o donaciones como la de Anastasio Páramo de cerámica vidriada de Madinat al-Zahra (1919)[58].

El Patio Árabe sufrió diversas transformaciones, como la adición de una segunda taza a la copia de la fuente del Patio de los Leones en 1912[59], o el desmontaje del arbitrario conjunto de las lámparas andalusíes, de la Alhambra y Orán (fig. 8)[60].

Debido a los motivos de conservación ya apuntados por Amador de los Ríos, se trasladaron a la sala dedicada a la escultura y pintura cristiana varios objetos de metal (espada jineta, joyas de Mondújar, astrolabio de Ibn-Sahli o las arquetas nieladas de San Isidoro de León), marfil (arqueta de Carrión de los Condes) y textiles (exceptuando el manto de don Felipe de Villalcázar de Sirga, que fue exhibido en la sala llamada El Joyero)[61].

Esta última modificación desembocó en 1917 en la disgregación de las antigüedades hispano-mahometanas y mudéjares en diversas salas (Museo Arqueológico Nacional, 1917). Así, a la instalación del Patio Árabe, en la que se exhibían ordenadamente setenta epígrafes propios más otros siete ajenos, se sumaron otras salas que albergaron las artes industriales. En la sala XII se mostraron las arquetas hispano-mahometanas (arquetas de Zamora, Palencia y León). En la sala XIII se presentaron las joyas nazaríes, la metalistería (incluyendo tanto piezas singulares, como la cabezada nazarí de la

56 N.os Inv. 52113; 51944 (Archivo MAN. Exp. 1912/78); Museo Arqueológico Nacional, 1917: 51-52.
57 N.º Inv. 57535-57543 (Archivo MAN. Exp. 1923/6).
58 N.os Inv. 63070-63078 (Archivo MAN. Exp. 1919/15).
59 Obras de fontanería y restauración de la Fuente de los Leones (Archivo MAN. Exp. 1912/38).
60 Museo Arqueológico Nacional, 1917: 130.
61 Álvarez-Ossorio, 1910: 52-53.



Fig. 9. Patio Árabe (1912-1936). MAN. Archivo Fotográfico. Inv. FD01684.

novia de Serón[62], como otras de carácter más cotidiano como la colección de dedales o la de llaves de distintos tamaños, entre las que destacan las llaves de Orán), los textiles de Villalcázar de Sirga, las lozas hispano-moriscas y el jarrón de Hornos. Para ello, se emplearon vitrinas diáfanas en su parte superior que aprovechaban al máximo la luz natural, con la parte inferior cerrada para su uso como almacén de objetos, que manifiesta una intención de mayor selección y mejor presentación, de acuerdo a los criterios que iban imponiéndose.

En 1925 consta el incremento de los monumentos epigráficos en el patio (Álvarez-Ossorio, 1925) (fig. 9). Las artes decorativas hispano-mahometanas se exhibieron en una única sala, donde se dispusieron en diferentes vitrinas la cerámica, las vestiduras de Villalcázar de Sirga, la metalistería (parte de un candelabro arquitectónico procedente de Almería[63], candiles de bronce o el astrolabio toledano del siglo xi junto a otros astrolabios), las arquetas tanto de metal como de marfil y, en una vitrina central, la lámpara de la mezquita aljama de Granada, anteriormente en el patio. A ello se añadió la presentación de objetos de azulejos y elementos de carpintería adosados al muro. Una nota discordante en la sala fue la exhibición del retablo de loza polícroma de Lucca della Robbia, debido a sus dimensiones y las dificultades de su instalación en el espacio que le correspondería por cronología y tipología.

En la sala denominada El Tesoro, se reunieron los objetos de oro y plata desde la Edad de Bronce a la Edad Moderna, entre ellos objetos mozárabes, cristianos y andalusíes, como las arquetas del tesoro de San Isidoro de León o los tesoros de Mondújar y Bentarique.

62 N.º Inv. 51004 (Archivo MAN. Exp. 1889/5).
63 N.º Inv. 50825 (Archivo MAN. Exp. 1871/19-A).

Los años treinta

En los años treinta continuaron las referencias a los objetos «árabes» o «mahometanos». La arqueología árabe se orientó a la teoría de las formas de Manuel Gómez-Moreno (Zozaya, 2011: 101-103), en la que destacaron Leopoldo Torres Balbás (que trabajó sobre material mueble), Samuel Santos Gener (sobre los latones de Plaza Chirinos en Córdoba) o Félix Hernández Giménez (sobre la arquitectura califal y geografía histórica[64]), y en el ámbito de la numismática Felipe Mateu Llopis. A ello se sumó la aprobación de la Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, publicada en la *Gaceta de Madrid* el 25 de mayo de 1933.

Museográficamente, la Conferencia Internacional de Museos de 1934, celebrada en Madrid, sentó las bases de la modernización (Sanz, y Herrero, 2018). Entre sus postulados, destacaremos la adecuación del tamaño de las salas a los objetos a exponer, la elusión de las largas perspectivas y monumentalidad, el predominio de la asepsia y sencillez, el cuidado de la iluminación cenital o lateral, la exposición de bienes culturales a alturas medias inferiores a los dos metros, o la creación de espacios de conexión con el exterior, dejando zonas verdes o patios (Cageao, 2007: 62-63).

Como nuevos ingresos, destacaremos el jarrón de la Alhambra, procedente de Jerez de la Frontera[65].

El recién nombrado director, Francisco Álvarez-Ossorio (1930-1939), debió afrontar diversas cuestiones a nivel expositivo, como una exposición abigarrada con discurso historicista y sin textos explicativos, y otras como la falta de seguridad de las colecciones o de calefacción (López, 2018: 454), o la abundancia de goteras[66].

Por ello, en 1933, el Patronato del Museo decidió impulsar un nuevo programa de reformas para adaptar la exhibición a los nuevos criterios museológicos. Su objetivo era dignificar las colecciones más selectas para el público y ordenar el resto en instalaciones secundarias para curiosos e investigadores, tal como propugnaba la Oficina Internacional de Museos (OIM).

Del proyecto elaborado por Luis Moya Blanco, que no fue ejecutado, se conservan los dibujos de la propuesta del Patio Árabe, concebida como una galería de dos plantas por todos sus lados[67]. En estos años, Revilla Vielva (1932) publica un catálogo descriptivo de las 321 piezas exhibidas en el Patio Árabe, entre las que se encontraban elementos arquitectónicos y escultóricos, de carpintería, y epigrafía, tanto hispano-árabes como mudéjares/moriscos, originales y reproducciones, y entre ellos los vestigios de Bobastro o Castillejo de Monteagudo.

Sí llegaron a reformarse las salas de cerámica, dentro de las actuaciones museográficas para la Conferencia Internacional de Museos de 1934. Una gran sala en el primer piso, en la fachada a Serrano, se dividió en cuatro de contenido uniforme, dedicando una de ellas a la cerámica hispano-árabe y morisca. Su montaje, dirigido por Emilio Camps Cazorla, mostró espacios más neutros y diáfanos (Salve, 2018), si bien ambientados en pavimentos, muros y techos. La selección de cerámicas se dispuso en series de orden cronológico o geográfico, diferenciándose entre los objetos de carácter común y los de prestigio, desde un enfoque arqueológico «[…] cuyo objetivo es alcanzar el

---

64 Será el director de las excavaciones de Madinat al-Zahra entre 1924-1936 y 1944-1975.

65 N.º Inv. 1930/67/1 (Archivo MAN. Exp. 1930/67).

66 En 1931, la Dirección llega a sugerir a la Dirección General de Bellas Artes, la conveniencia de su cierre. Archivo MAN. Exp. 1931/67, analizado por Oyarbide, 2018: 597-609. Todo ello ha sido analizado por López, 2018: 454.

67 La imagen se encuentra en Zozaya, 1993: 134, fig. 3, y Ladero, y Jiménez, 2014: 102, fig. 9 (Archivo MAN, PL218).



Fig. 10. Protección del Patio Árabe, 1936. MAN. Archivo Fotográfico. Inv. FD01674. Autor: Aurelio Pérez-Rioja de Pablo.

conocimiento a través de la cultura material […]», alejado de la tradición anticuaria (Granados, 2018: 1049). Se distribuyeron los objetos en uno o varios estantes, o bien en una o varias vitrinas (nuevas, sencillas, con zócalo de madera a modo de armario y parte superior acristalada), destacando por su singularidad los jarrones de la Alhambra (Camps, 1936).

La reforma había finalizado en el verano de 1936, pero no fue inaugurada debido al estallido de la Guerra Civil[68]. El Museo se convirtió en la sede de la Junta del Tesoro Artístico, que se encargó de la custodia de los bienes culturales (propios y ajenos). Se desmontaron salas, retiraron vitrinas y pedestales; embalaron las piezas en cajones de madera, que se apilaron ordenadamente en la «Sala de Antigüedades Egipcias» en un andamiaje de dos pisos. Los originales y copias de difícil manipulación, entre ellos una parte de la colección expuesta en el Patio Árabe, permanecieron en cambio *in situ*, protegidos con sacos terreros (fig. 10).

Al finalizar la guerra, la exposición estaba totalmente desmontada, y en el Museo se custodiaban numerosos bienes culturales, propios y ajenos, así como el mobiliario expositivo. Tras la finalización de la Guerra Civil, se inició una nueva etapa en que se replanteó toda la instalación expositiva. El recorrido por las colecciones andalusíes y su instalación museográfica desde este momento serán objeto de análisis en la segunda parte de este artículo.

Bibliografía

Álvarez-Ossorio y Farfán de los Godos, F. de P. (1900): *Breve resumen o Guía explicativa del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta, litografía y sellos de cauchú de A. Ortega.

— (1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Impr. Artística Española.

— (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Amador de los Ríos y Fernández Villalta, R. (1878): «Restos del traje del Infante Don Felipe, hijo de Fernando III el Santo, extraídos de su sepulcro de Villalcázar de Sirga y conservados en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, vol. IX, pp. 101-126.

— (1903): «El Museo Arqueológico Nacional (Notas para su historia)», *La España Moderna*, año 15, n.º 170, pp. 41-69.

68 Comunicaciones cursadas con la comisión gestora del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (Archivo MAN. Exp. 1936/91 b) y comunicaciones cursadas con la Dirección General de Bellas Artes sobre cierre temporal de este Museo y medidas adoptadas para la seguridad de los objetos existentes en el Museo (Archivo MAN. Exp. 1936/105).

Arias Sánchez, I.; Balmaseda Muncharaz, L.; Franco Mata, A., y Papí Rodes, C. (2001): «Documentación, inventario y catalogación de los materiales procedentes de Medina Azahara (Córdoba) en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. XIX, pp. 88-127.

Beltrán Fortes, J., y Cortadella Morral, J. (2017): «La consolidación de la arqueología moderna (1912-1960)», *El poder del pasado. 150 años de arqueología en España*. Coordinado por Gonzalo Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Ed. Palacios y Museos, pp. 53-81.

Bolaños Atienza, M. (2008): *Historia de los museos en España*. Gijón: Ed. Trea.

Borrás Gualis, G. M. (2007): «Estado actual de los estudios sobre arte andalusí: introducción», *Artigrama*, 22, pp. 17-35.

Cageao Santacruz, V. (2007): «Los espacios expositivos: una evolución histórica», *Plan museológico y exposición permanente en el museo*. Edición de Isabel Izquierdo y Victor Cageao. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 47-68.

Camps Cazorla, E. (1936): *Cerámica española. Nuevas instalaciones. Catálogo sumario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ed. Blass.

Castellanos de Losada, B. S. (1847): *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid, con exclusión de los numismáticos: acompañado de una ligera reseña del Museo de Medallas y de los departamentos de la misma Biblioteca*. Madrid: Imprenta de Sánchiz.

Chinchilla Gómez, M. (1993): «La colección Miró», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 341-342.

Exposición Histórico-Europea (1892, Madrid) (1893): *Catálogo general: Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

Fernández de los Ríos, A. (1876): *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana.

Franco Mata, Á. (1993a): «Las comisiones científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. I. 1868», *Boletín de la ANABAD*, vol. 43, n.os 3-4, pp. 109-136.

— (1993b): «Comisiones científicas en España de 1868 a 1875», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 300-309.

Granados, M.ª Á. (2018): «Formación y museografía de la colección de cerámica medieval y moderna», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 1035-1054.

Janer, F. (1875): «De las joyas árabes de oro que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, vol. VI, pp. 525-536.

Ladero Galán, A., y Jiménez Rubio, J. (2014): «150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 87-108.

López Rodríguez, J. R. (2018): «Aportaciones a la museografía y la arqueología españolas: Joaquín María de Navascués, director del Museo Arqueológico Nacional», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 449-471.

Marcos Alonso, C. (2018): «La imagen del Museo Arqueológico Nacional en las revistas ilustradas del siglo xix», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 1223-1254.

Marcos Pous, A. (1993a): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-119.

—- (1993b) (coord.): *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Museo Arqueológico Nacional (1876): *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

— (1917): *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Nebreda Martín, L. (2019): «El legado andalusí de Guillermo de Osma en el Museo Arqueológico Nacional: relaciones y similitudes con el Instituto de Valencia de Don Juan», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 38, pp. 117-132.

Oyarbide López, L. (2018): «La renovación del Museo Arqueológico Nacional en los años treinta: la dirección de Francisco Álvarez-Ossorio (1930-1937/1939)», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 597-609.

Quirós Castillo, J. A. (2017): «La incompleta construcción institucional de la arqueología medieval», *El poder del pasado. 150 años de arqueología*. Dirección científica de Gonzalo Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 112-114.

Rada y Delgado, J. de D., y Malibrán, J. (1871): *Memoria por la que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue conferido*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordomudos y ciegos.

Revilla Vielva, R. (1932): *Catálogo de las antigüedades que se conservan en el patio árabe del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre.

Rodrigo del Blanco, J. (ed.) (2018a): *Las Exposiciones Históricas de 1892*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

— (2018b): «Prestadores y organización de espacios en las Exposiciones Históricas», *Las Exposiciones Históricas de 1892*. Edición científica de Javier Rodrigo del Blanco. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 85-133

Salvatierra Cuenca, V. (2013): «La primera arqueología medieval española. Análisis de un proceso frustrado (1844-1925)», *Studia Historica. Historia Medieval*, vol. 31, pp. 183-210.

Salve Quejido, V. (2018): «Presentación y representación:museografías en el Museo Arqueológico Nacional, 1892-1936», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 57-84.

Salve Quejido, V.; Muro Martín-Corral, B., y Papí Rodes, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica en las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. XXXII, pp. 59-82.

Salve Quejido, V., y Papí Rodes, C. (2017): «La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico», *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Edición científica de Javier Rodrigo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 145-167.

Sanz, C., y Herrero Delavenay, A. (2018): «La presencia de la arqueología en la Conferencia Internacional de Museos de Madrid (1934)», *Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional. Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN (21-23 de marzo de 2017)*. Edición de Andrés Carretero, Concha Papí y Gonzalo Ruiz. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 377-390.

Sin autor (1872): «El Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 33, 1 de octubre, pp. 515, 517 y 520-521.

Zozaya Stabel-Hansen, J. (1993): «El museo del siglo xx», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 134-135.

— (2011): «Bocetos para la historiografía de la arqueología andalusí», *711. Arqueología e historia entre dos mundos*. Edición de Luis García Moreno. Madrid: Museo Arqueológico Regional-Real Academia de la Historia, pp. 97-131.

Hipótesis de origen hebreo de la cadena 12^3 en el arte

Hypothesis of Hebrew origin of the chain 12^3 in the Art

Blanca Samaniego Bordiú (blanca.samaniego@cultura.gob.es)
Museo Arqueológico Nacional. España
Sergio Larriera Sánchez (sergiolarriera@yahoo.es)
Miembro de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. España

Resumen: Este trabajo expone la utilidad de la propiedad topológica del enlace brunniano para el estudio del arte, focalizado en el caso de la cadena 12^3 de tres nudos enlazados con doce entrecruzamientos. Esta cadena se observa en yacimientos de época romana y bizantina a lo largo del Mediterráneo. También en fachadas de al menos dos edificios de épocas omeya y fatimí. Su presencia en la página tapiz 490r del Códice de Leningrado, de inicios del siglo XI, es fundamental para plantear su origen hebreo. En colecciones museográficas de metalistería, objetos de atribución medieval y del renacimiento islámico muestran dos variantes de la misma estructura que pueden relacionarse con las tradiciones de enseñanza talmúdica Tiberiana y Babilónica. La muestra presentada permite inferir que el diseño implica un conocimiento especialista por los artesanos. En esta hipótesis, su uso ornamental es una derivación tardía de su condición simbólica originaria.

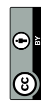
Palabras clave: Enlace brunniano. Pavimentos mosaico. Firkovich B19a. Metalistería. Simbolismo hebreo. Exilio.

Abstract: This paper explores the usefulness of the topological property of the Brunnian link for the study of art, focused on the case of the chain 12^3 of three knots linked with twelve crossovers. This chain is observed in Roman and Byzantine sites throughout the Mediterranean. Also on facades of at least two buildings from the Umayyad and Fatimid eras. Its presence on the 490r carpet page of the Leningrad Codex, from the beginning of the 11th century, is essential to establish its Hebrew origin. In museum collections of masterpieces of metalwork, objects of medieval and Islamic Renaissance attribution show two variants of the same structure that can be related to the Tiberian and Babylonian Talmudic teaching traditions. The sample presented allows us to infer that the design implies specialist knowledge by the artisans. In this hypothesis, its ornamental use is a late derivation of its original symbolic condition.

Keywords: Brunnian link. Mosaics. Firkovich B19a. Metalwork. Hebrew symbolism. Exile.

Presentación

La decoración en el arte presenta trenzas, nudos y cadenas con diferente profusión, dependiendo de la pregnancia de la forma y de su utilidad en los diferentes fines de representación. Estas formas son descritas como elementos decorativos geométricos caracterizados por la complejidad de la simetría. Sin embargo, existe una forma, descrita con términos como «estrella, flor o motivo arabesco», que



Recibido: 02-07-2021 | Aceptado: 18-01-2022

aparece de manera muy singular. Se trata de una cadena 12^3 conforme a su definición topológica. En la teoría de nudos, pertenece a la serie denominada «enlace brunniano» *(Brunnian link)*. Se caracteriza por una propiedad topológica muy precisa: compuesta por tres nudos, al romper uno cualquiera de ellos se sueltan los tres (Baas *et al*., 2015). Y se demostró matemáticamente que estos enlaces no podían construirse a partir de círculos sino por el cierre de una trenza (Cisneros, 2011).

Este trabajo aborda un recorrido histórico focalizado en esta cadena compuesta por tres nudos y doce cruces (véase la segunda cadena de la serie de invariantes de enlace brunniano en *The Knot Atlas*, 2013).

En primer lugar, se muestra que, entre el periodo romano y bizantino y el renacimiento islámico, la página tapiz 490r del Códice de Leningrado es la clave para plantear el origen hebreo de esta cadena, tanto en las manifestaciones artísticas anteriores como posteriores al códice. Su simbolismo y singularidad pueden explicarse como un proceso de invención por causas religiosas, éticas y políticas, siguiendo vigente su utilidad por diferentes motivos durante al menos doce siglos.

En segundo lugar, se observa un cambio formal, que parece suceder después de la redacción del Códice de Leningrado, consistente en la bifurcación de la misma cadena en dos diseños igualmente brunnianos. Se muestra en dos estilos propios sobre objetos de colecciones museísticas catalogados de procedencia Siria Palestina, Egipto, iraní o desconocida. Esta deriva formal permite plantear una relación coherente con las tradiciones de la enseñanza talmúdica Tiberiana y Babilónica, manteniendo la unidad en lo esencial. En la variante oriental, es interesante destacar cómo se adopta una representación en la que se funden visualmente la cadena 12^3 con la forma conocida como «sello de Salomón» en su interior (fig. 4), aunque estructuralmente se trata de la cadena 12^3.

La discusión final expone breves comentarios sobre las circunstancias históricas de cada caso, conforme a la interpretación de especialistas en cada época. Consideramos que este diseño debería calificarse como una forma de identidad hebrea en sus diferentes usos, hasta su aplicación como mero ornamento bajo el dominio islámico, bien conocido por ejemplo en la mezquita aljama de Zaragoza (Souto, 1993; Pavón, 2018) y en la Aljafería (Cabañero, 1998: 121; Kubisch, 1998: 359-364).

Invención de la cadena 12^3

El proceso de invención de la cadena tuvo que suceder a través de la experiencia, por modelos empíricos. Topológicamente, un nudo es una curva unidimensional, inmersa en un espacio de tres dimensiones, cuyos extremos se unen. Para construir un modelo, tomamos una cuerda (en topología, una trenza), unimos sus extremos y obtenemos un redondel. Eso es el modelo empírico de lo que hemos definido «nudo». De este modelo se deduce que la trenza más simple es una cuerda. Si tomamos dos cuerdas, se puede proceder a trenzarlas con movimientos alternantes haciendo pasar una de ellas por encima de la otra y luego por debajo, y así sucesivamente. Si, después de varios entrecruzamientos, unimos los extremos de cada cuerda, obtenemos una cadena de dos nudos y varios cruces.

Tomando tres cuerdas, trenzadas al modo de las trenzas de pelo, con doce entrecruzamientos, unimos los extremos de cada cuerda y se obtiene la cadena de tres nudos y doce cruces. Desde el punto de vista empírico, su diseño solo puede realizarse practicando este entrelazamiento con materiales flexibles, hebras o cuerdas, y su encadenamiento sobre una superficie plana. El proyectista realiza sobre el plano esta experiencia y le permite proyectar el diseño sobre otros soportes rígidos o blandos como el textil.

Hubo experiencias previas hasta producir cadenas de entrelazamiento (la figura 1 muestra algunos ejemplos). Siguiendo la lógica de la representación planar de nudos y cadenas, en adelante se utiliza la nomenclatura simplificada: un número base, indicador del número de cruces, y un superíndice que indica el número de nudos.

Un nudo simple con tres cruces, 3^1, se observa en objetos de la Edad del Bronce en Oriente Próximo y Anatolia. Por ejemplo, la placa de Girsu (Irak) (Museo del Louvre, AO 2354) tiene en el tercio inferior un nudo de tres semitorsiones (de unos 23 cm) que, al llevarlo al plano, se proyectan como tres cruces. Y es recurrente en cilindros-sello procedentes de yacimientos babilónicos, hititas y asirios, articulándose en una iconografía político-religiosa (Frankfort, 1939).

La representación de la trenza es excepcional, como el sello de Acemhöyük (Turquía) (Özgüç, 1977), donde el espacio ocupado por dos figuras se divide en su centro con una trenza 8^2 como elemento articulador de sentido (el calco fue deducido de dos improntas incompletas; White, 1993: 489). En el cilindro-sello asirio 1999.325.147 del Metropolitan Museum of Art (MET), la trenza en el plano corresponde a una cadena de dos nudos y «n cruces» en el cilindro n^2.

En sellos asirios e hititas circulares, con menos de 3 cm de diámetro, aparecen nudos con dos o más cruces: el nudo 1^1 en el sello de plata MET 1983.135.7, una cuerda cerrada y un cruce; sellos del escriba Matu de Hattusa, BO 84/358 (a) y (b), con una secuencia de nudos que se repite circunvalando el sello (2^1 3^1 5^1 7^1) y rodeando el nombre, y entre ambos una cadena de tres nudos y «n cruces» (Gordin, 2008: 135). También aparece la cadena 4^2 de dos nudos y cuatro cruces.

Los pasos para producir una cadena, entonces, son: trenzar las cuerdas, unir sus extremos como anillos entrelazados y modelar las cuerdas en formas iguales sobre una superficie plana. El gusto por las formas cristalizó en óvalos para el conocido «nudo de Salomón» 4^2 (2 nudos, 4 cruces) y triángulos para la cadena 6^2 (2 nudos, 6 cruces).

En la serie de cadenas brunnianas posibles, la complejidad aumenta con la forma del componente base que obliga al número de entrecruzamientos. La cadena más simple se construye con tres círculos y seis cruces (el conocido enlace borromeo 6^3), las siguientes se producen con formas más complejas y un número de entrecruzamientos múltiplo de 6 (el óvalo con 12, el triángulo con 18, el cuadrado con 24, el pentágono con 30, y así sucesivamente).

Para representar la cadena que nos ocupa, 12^3 (3 nudos, 12 cruces), se eligió el óvalo estrechado por los lados. Una solución curiosa posiblemente relacionada con el hecho de que aumentar la complejidad del diseño a 12 cruces tuviera un sentido particular.

En el esquema de la figura 1 se ha utilizado el símil de colores azul, púrpura y carmesí, referidos en pasajes del Éxodo en la Biblia, inspirados por el hallazgo reciente de restos textiles teñidos de púrpura procedentes del Valle Timna (Israel) de inicios de la Edad del Hierro (Sukenik *et al.*, 2021). No se conservan evidencias textiles que permitan sugerir diseños de nudos o trenzas. La representación de la cadena se conoce directamente en materiales inorgánicos.

La muestra se presenta, en orden cronológico de nuestra era, distinguiendo dos partes: en edificios hasta el siglo XI y en objetos de diferente funcionalidad a partir del siglo XII. La micrografía 490r del Códice de Leningrado permite relacionar la casuística histórica de ambas etapas. A lo largo de este recorrido, la cadena 12^3 aparece como tema protagonista o comparte protagonismo con otros motivos acordes con la tradición artística local, por ejemplo con la cadena 4^2, llamada «nudo de Salomón», o con la cadena 6^2 conocida como estrella de seis puntas o «escudo de David» (Palomero, 2002), cuyo origen no es objeto de este estudio.

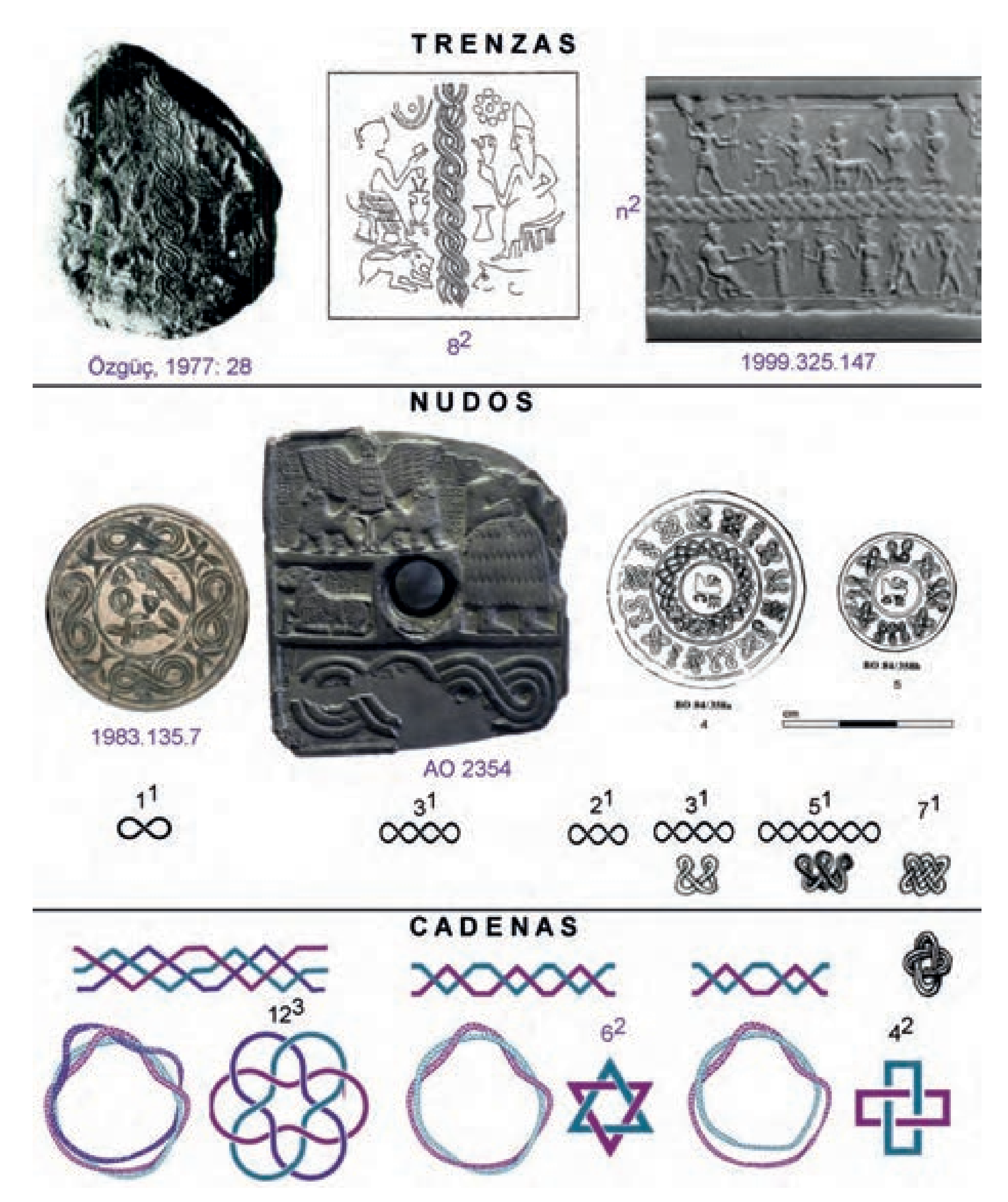


Fig. 1. Trenzas: sello de Acemhöyük y cilindro sello asirio (MET 1999.325.147). Nudos: sello hitita (MET 1983.135.7 ocultado el aro). Placa de Girsu (AO2354). Improntas de sellos del escriba Matu (BO 84/358). Cadenas: esquema de elaboración.

Primera parte

La primera parte trata de pavimentos mosaico en villas romanas e iglesias bizantinas, seguidos de dos fachadas de edificios emblemáticos que observan continuidad en la tradición bizantina y técnicas arquitectónicas de origen sirio.

Los ejemplos sobre mosaico son más fáciles de percibir porque la estética de cada nudo es diferente. Una técnica visual para comprobar que el entrelazado cumple la propiedad topológica consiste en, primero, observar que dos nudos están superpuestos uno al otro sin entrecruzarse y el tercero alterna por encima y por debajo a los otros dos. Esta misma operación se constata tomando cualquier par de nudos respecto del tercero. El tener cada nudo un color diferente facilita la comprobación. De Siria a Túnez, la forma de la cadena no cambia (fig. 2):

A. Villa «Casa del Concurso de Bebida», *triclinium*, Seleucia Pieria (Antioquía). Inicios del siglo III (Princeton University Art Museum, PUAM y 1965-216). Rodeando el tema principal, la escena mitológica de Hércules y Dionisos (Kenfield, 2010; Gruber, y Dobbins, 2010), se repiten motivos en orden reticulado alternados con nudos 3^1 6^1 y cadenas 4^2 6^2 8^2 12^3.

B. Villa de Sorothus, Hadrumetum, Museo Arqueológico de Susa (Túnez). Restaurados recientemente y atribuidos al siglo III (Youssef, y Kharrat, 2015), en el mosaico de las Musas, sobre Apolo y Calíope rodeados de las ocho musas de las artes, las figuras se ubican en los espacios de un nudo 16^1; en el de Orfeo encantando las fieras, las figuras ocupan los espacios de una cadena 12^3. Esta cadena en realidad es doble: son dos cadenas resueltas en dos planos distintos respetando cada una la regla topológica. Ambos, nudo y cadena, sostienen el discurso figurativo sin incremento simbólico.

C. Villa de Casale (Piazza Armerina, Sicilia). La cadena se encuentra en el pavimento de la tercera estancia de servicio del área norte alrededor del peristilo (n.º 17 de Pensabene, 2010: 3, fig. 2). Es una habitación pequeña con nueve diseños enmarcados cada uno en cadenas 8^2 de nudos cuadrados. Los diseños reflejan origen oriental o de artesanos que trabajaron en Cartago por las formas lenticulares iguales a las del mosaico del Zodíaco, atribuido al siglo III, del Museo del Bardo (Túnez).

D. Vareia (Logroño, España). De niveles arqueológicos del siglo III-IV, momento en que emergen las villas extraurbanas (Ramírez, y Pascual, 2000), se rescató parte de un mosaico con organización reticular de motivos que rodean el tema central: una cadena 24^3 de tres cuadrados. Esta es la cuarta forma de la serie brunniana, indicadora del conocimiento del diseño oriental por el mosaísta.

E-F. Deir Qal'a (Samaria), «Good Samaritan Inn» (Israel, 2010). Este Museo expone dos mosaicos extraídos de las ruinas de Deir Qal'a. El mosaico cuadrado E presenta una composición simétrica: en el centro, la cadena 12^3 ocupa un espacio octogonal y los ocho cuadrados perimetrales contienen dos repeticiones de esta cadena, y por parejas los seis restantes repiten otros diseños de cadenas y zigzags. Este formato octogonal es frecuente en las villas romanas a partir del siglo II, tanto con temas figurados como geométricos, incluida la combinación de cuerdas de tres colores. El mosaico rectangular F, de mayores dimensiones y atribuido a una iglesia bizantina (sin referencias cristianas), sigue el mismo esquema de otros pavimentos conocidos en sinagogas (Hachlili, 2009), pero aquí con figuraciones más esquemáticas y formas abstractas: consta de cinco hileras por doce filas de pseudo-círculos que repiten elementos figurativos muy esquemáticos (racimo, palmera, monumento) excepto la hilera central, donde se sitúan dos estrellas, un nudo de once cruces 11^1 y la cadena 12^3 (al lado de una mancha, quizá de brasero). El nudo tiene la gracia de cambiar el color en los giros, tomando los tres colores de la cadena. Los informes de excavaciones[1] indican que fue una villa fortificada romana, por su ubicación estratégica, hacia el siglo IV-V, y una iglesia bizantina en el siglo VI. La ocupación local y romana anterior se conoce de manera indirecta por la población cercana de Siló, donde el pavimento de una sinagoga conserva una cadena 6^2.

---

1 La página web Deir Qal'a – Biblewalks.com, actualizada en 2015, expone una síntesis de excavaciones en el siglo XIX por Y. Magen y N. Aizik en 2004-2006.

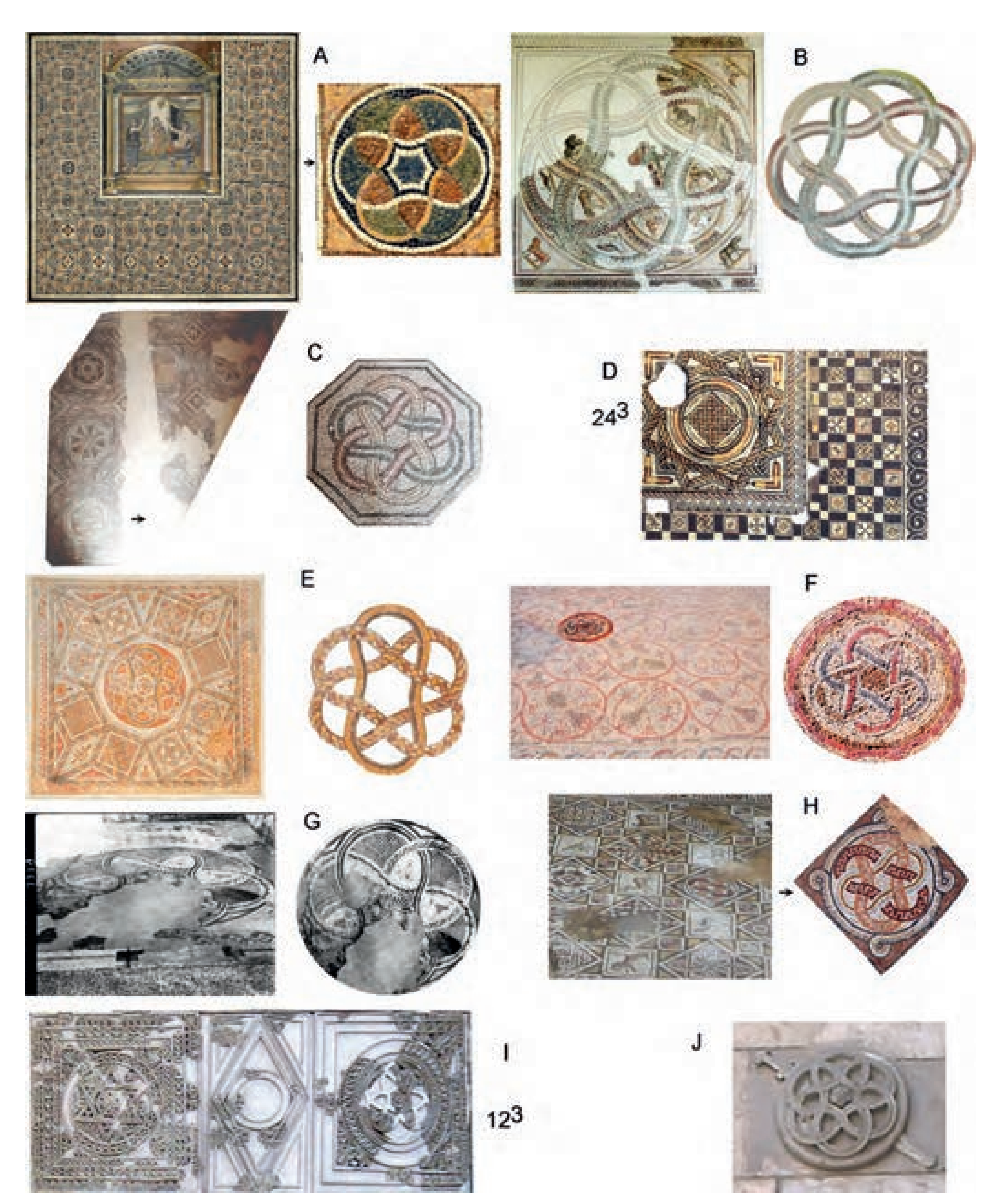


Fig. 2. A. Seleucia Pieria (PUAM y 1965-216). B. Mosaico de Orfeo (Museo Arqueológico de Susa). C. Villa de Casale (Sicilia). D. Vareia (Logroño). E y F. Deir Qal'a (© Biblewalks.com, 2015). G. Iglesia de San Teodoro (LC-DIG-matpc-15310, 1920-1933, Eric and Edith Matson Photograph Collection). H. Iglesia de los Santos Cosme y Damián (Gerd Eichmann, 2010 © Wikimedia). I. Qasr al-Hayr al-Gharbi (MWNF SY 35). J. Bab al-Nasr (Lynn, 2019). Todos tienen la cadena 12^3, excepto Vareia con la cadena 24^3.

G-H. Iglesias de San Teodoro y de los Santos Cosme y Damián (Gerasa, Jordania). En ambos pavimentos la cadena 12^3 se encuentra en un área lateral o posterior pero con estéticas diferentes. En la primera, con inscripción del año 494 para los cimientos y 496 año de fundación (Raja, 2015), la cadena se inspira en el mosaico cuadrado más antiguo de Deir Qal'a y ocupa un espacio lateral pero de tamaño importante (Matson, y Matson, 1936). En la segunda, probablemente convertida en iglesia cristiana a partir de una sinagoga anterior después del año 533 y de la revuelta samaritana (Hachlili, 2009; Lichtenberger, y Raja, 2020), la cadena está rodeada de un nudo simple al estilo bizantino, en un suelo ordenado en cuadrantes que alternan motivos figurativos y geométricos.

I. Qasr al-Hayr al-Garbi (Siria) (Museum With No Frontiers SY 35). Castillo construido en el desierto a 60 km al suroeste de Palmira, por el califa omeya Hisham ibn Abd al-Malik en el año 727. La puerta principal, ahora reconstruida en la fachada de acceso al Museo Nacional de Damasco, está flanqueada por dos torres semicirculares con decoración simétrica de estilo bizantino. El friso medio muestra dos medallones contiguos con la cadena 6^2 y la cadena 12^3, en otro medallón la cadena 8^2 formada por dos cuadrados.

J. Bab al-Nasr, puerta de la ciudad antigua El Cairo. Construida en época del visir fatimí Badr al-Jamali (1074-1094), primer gobernador de Egipto de origen armenio, empleando arquitectos y mano de obra armenia y asiria. Flanqueando la puerta, la cadena 12^3 sobre una espada en relieve se describe como «escudos, redondos y en forma de cometa que representan, según Creswell, los tipos que entonces se utilizaban en el ejército bizantino, cuyo motivo se puede reconocer en mosaicos y monumentos sirios datados en los siglos v y vi d. C.» (Jarrar *et al*., 1994: 275; Creswell, 1952).

Micrografía 490r del Códice de Leningrado

El libro manuscrito, adquirido en 1862 para la Biblioteca Imperial de San Petersburgo (Firkovich B19a), fue escrito en El Cairo por el sofer Samuel ben Jacob, basado en textos del maestro masoreta Aaron ben Moses ben Asher, y rubricado hacia 1010. El estudio comparativo de características de la escritura (vocales, puntuación, división de palabras, justificar renglones con la partícula :o:, entre otras) en varios manuscritos producidos por el mismo autor ha permitido deducir rasgos de la tradición Tiberiana y la Babilónica, reabriendo la cuestión de conocer sus círculos de trabajo y sus estándares (Phillips, 2017).

Las últimas páginas consisten en dieciséis ilustraciones que han sido estudiadas por Susan Lynn (2019). Cada ilustración o micrografía consiste en un esquema dibujado, decorado y completado con textos masoréticos, fragmentos de textos bíblicos elegidos por el sofer para la representación de una lectura vinculada a la forma (Martín-Contreras, 2020). Lynn apunta que las secuencias textuales en cada micrografía cumplen el orden de las Escrituras, pero deduce un cambio, imprevisible, en el método de composición, porque la mayoría se desarrollan en sentido anti horario pero en algunos casos cambia la dirección a la derecha. Los casos que expresan este cambio son, precisamente, los organizados en nudos 16^1 (474r y 489v) y en la cadena 12^3 (490r), donde el sofer separó deliberadamente los lemas (Lynn, 2019: 136).

La última, en la página tapiz 490r, está compuesta por la cadena 12^3 inserta en un cuadrado, con adornos en las esquinas internas del mismo, una dedicatoria al lector en el centro y adornos externos superior e izquierdo. La secuencia textual en «The hexagonal star with elliptical rounded edges gives the first level of masorah (nos. 1–6), then the center curved lines of the star (nos. 7–12)» (Lynn, 2019: 361), se muestra en esquemas con el orden de lectura indicado con flechas (Lynn, 2019: 375-376).

El texto está escrito en hebreo, excepto una mención en arameo en el arco 2 que significa «de la Torá» (Lynn, 2019: 369). Los fragmentos textuales, a modo sinécdoque, se ajustan al espacio lineal de la forma (el nudo). Conforme a la propiedad topológica brunniana, la lectura de los lemas se organiza por los nudos. Y el sentido completo debe cumplir la lógica brunniana: al romper cualquiera de los nudos (omitir cualquiera lema), se destruye la cadena (se pierde el sentido del conjunto). La esencia está en la vinculación de los tres nudos, todos igualmente necesarios. Con este método, la secuencia textual cambia respecto a la de Lynn. El orden de lectura, de los arcos y segmentos, se organiza por cada nudo proporcionando la secuencia siguiente (fig. 3):

NUDO 1			
Arco-1	**Segmento-7**	**Arco-4**	**Segmento-10**
Gen 1:14/1:18	**Éxodo 35:34**	**Gen 24:29**	**Deut 3:16**
Y dijo Dios: Haya lumbreras en la expansión de los cielos para diferenciar entre el día y la noche / y para regir durante el día y la noche, y para separar la luz de la oscuridad. Y vio 'Elohim que estaba bien.	También ha dotado su corazón para enseñar, tanto él como **Oholiab ben Ahisamac**, de la tribu de Dan	Tenía **Rebeca** un hermano llamado **Labán**, el cual corrió hacia el que estaba fuera, junto a la fuente	y a los rubenitas y gaditas les di desde Galaad hasta el torrente Arnón, con frontera en la mitad del torrente, hasta el torrente Jaboc, frontera de los hijos de Amón,
NUDO 2			
Arco-2	**Segmento-8**	**Arco-5**	**Segmento-11**
Gen 10:25 /20:16	**Éxodo 35:32**	**Génesis 31:16**	**Deut 10:12**
Y a Heber nacieron dos hijos: el nombre del uno fue Peleg, porque en sus días se dividió la tierra, y el nombre de su hermano fue Joctán / Y dijo a Sara: Fíjate, doy a tu hermano mil piezas de plata. Mira, esto será para ti como un velo para los ojos ante todos los que están contigo. Así ante todos quedas vindicada.	para proyectar diseños, para labrar el oro, la plata y el bronce	Porque toda la riqueza que Dios despojó a nuestro padre, es nuestra y de nuestros hijos. Ahora, pues, haz todo lo que Dios te ha dicho.	Y ahora, Israel, ¿qué te pide YHVH tu Dios, sino que temas a YHVH tu Dios, que andes en todos sus caminos, y que lo ames, y sirvas a YHVH tu Dios con todo tu corazón y con toda tu alma
NUDO 3			
Arco-3	**Segmento-9**	**Arco-6**	**Segmento-12**
Gen 17:20	**Lev 15:33**	**Gen 41:50**	**Deut 10:12**
En cuanto a **Ismael**, te he oído: He aquí lo bendeciré, lo haré fecundo y lo multiplicaré en gran manera, engendrará doce príncipes y haré de él una gran nación	para la impura en su período menstrual, para quien padece flujo, sea varón o hembra, y para el hombre que cohabita con mujer impura	Y antes que viniera el año de la hambruna, le nacieron a José dos hijos, los cuales le dio a luz Asenat, hija de Potifera, sacerdote de On.	Y ahora, Israel, ¿qué te pide YHVH tu Dios, sino que temas a YHVH tu Dios, que andes en todos sus caminos, y que lo ames, y sirvas a YHVH tu Dios con todo tu corazón y con toda tu alma

Tabla 1. Textos bíblicos referidos en la micrografía 490r dispuestos en orden de los nudos (traducción contextual al español de la Biblia Hebraica Stuttgartensia).

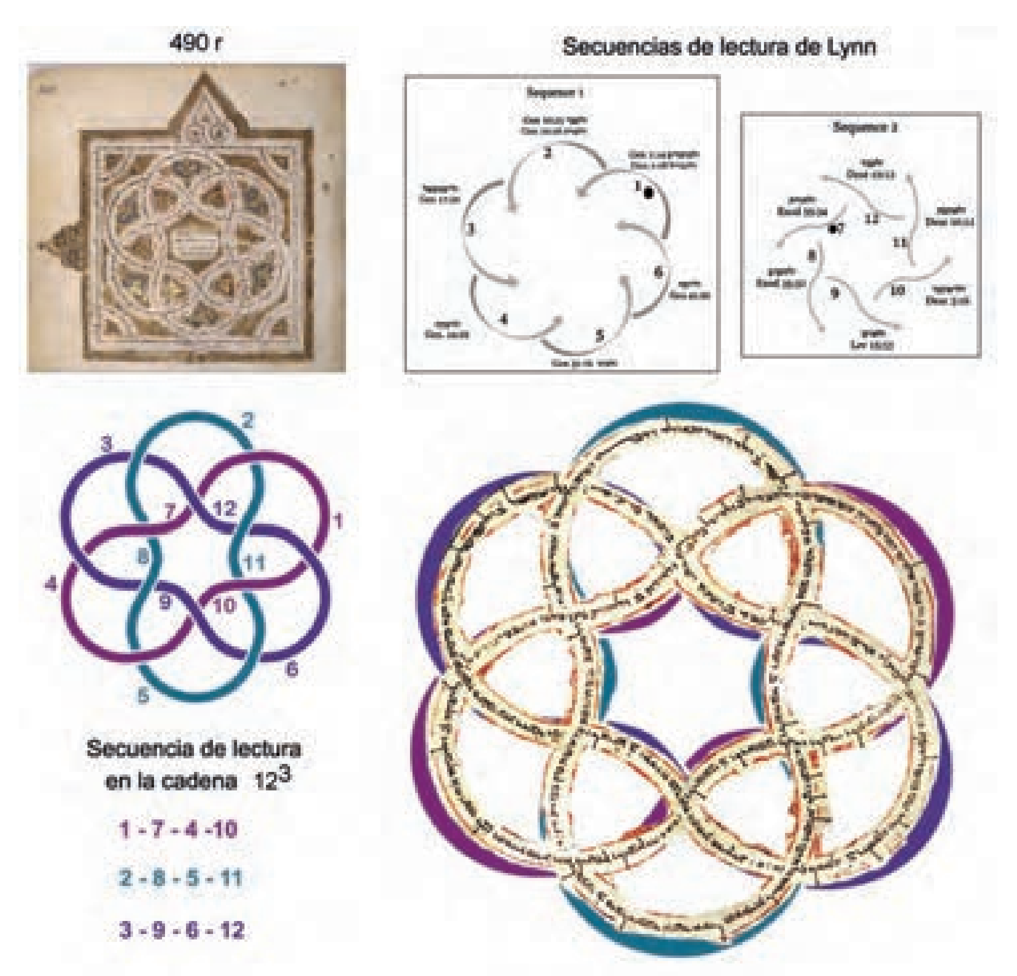


Fig. 3. Arriba: micrografía 490r del Códice de Leningrado y secuencias de lectura de Lynn (2019: 375-376). Abajo: cadena 12³ y secuencia de lectura conforme a los nudos, siguiendo la numeración de Lynn (los autores).

· [1-7-4-10] Génesis 1:14/1:18, Éxodo 35:34, Génesis 24:29, Deuteronomio 3:16.
· [2-8-5-11] Génesis 10:25/20:16, Éxodo 35:32, Génesis 31:16, Deuteronomio 10:12.
· [3-9-6-12] Génesis 17:20, Levítico 15:33, Génesis 41:50, Deuteronomio 10:12.

Respecto al contenido, todos los nudos comienzan en el Génesis y terminan en el Deuteronomio (tabla 1). Observando los personajes y el contexto, se pueden apuntar los siguientes mensajes o, dicho de otro modo, los lemas sobre lo que no hay que olvidar de manera conjunta:

El primer nudo alude a la alianza de Dios (aquí *Elohim*, nombre de Dios de Israel) con el pueblo elegido y con los que se emparenta, en primer lugar arameos, también los pueblos al este del Jordán (transjordanos). En el primero y el segundo nudos, se reitera la obligación de que maestros artesanos trabajen al servicio de Dios, en particular los descendientes de Judá y de Dan (del reino de Judá). En el tercero, la necesidad de cumplir el código de pureza (código sacerdotal) por lo que Dios promete la prosperidad (los hijos de José aludidos son Manasés y Efraim). Y el segundo y el tercero terminan igual, recordando a Israel que sirva a Dios (aquí *YHVH*, nombre de Dios en Judá).

Todos estos elementos son igualmente imprescindibles para el pueblo hebreo y sus aliados. Se recuerda el exilio y cautiverio de Jerusalén por Nabucodonosor, por el impío Manasés (Finkelstein, y Silberman, 2015). Es interesante que los lemas elegidos del Éxodo se refieran al mismo pasaje sobre la práctica de la artesanía precisando la del metal, y los del Deuteronomio al llamamiento a Israel a la ley de YHVH.

Segunda parte

En este apartado se reúnen dos grupos de objetos de colecciones museísticas diferenciados por la forma de la cadena. Los objetos catalogados de origen oriental muestran la cadena 12^3 con nudos de líneas paralelas rectilíneas, manteniendo los extremos como arcos, y girando la cadena de manera que se observen dos pseudo-triángulos en el área central del diseño (fig. 4):

A. Caja de cerradura (David Collection, Copenhaguen, DC 1/1984). Firmada con lugar y año de fabricación, fue obra del fabricante de astrolabios Muhammad ibn Hamid al-Asturlabi al-Isfahani, en Isfahan (Irán), año 597/1200. De latón con incrustaciones de plata y cobre. En el centro de la tapa, la cadena 6^2 circunscrita dentro de un círculo, ambos en incrustación de plata, y entrelazada con un nudo simple de estilo arabesco y este a su vez con el círculo central, ambos de incrustación blanca. A los lados, y en posición simétrica respecto del centro, dos cadenas 12^3 en incrustación blanca. El diseñador ha elegido la orientación que permite la percepción visual de la cadena 12^3 y la estrella de seis puntas a la vez.

B. Cuenco (Victoria and Albert Museum, VAM 1948-1899). Irán oriental; probablemente Mavera al-Nahr, Samarcanda, siglo xii. Latón con incrustaciones de cobre. La banda principal alterna inscripciones con seis círculos que contienen la cadena 12^3, definida por el catalogador como «estrellas de seis puntas formadas por triángulos entrelazados invertidos conocidos en Persia como "sello de Salomón" […]» (Melikian-Chirvani, 1982: 92-93).

C. Bandeja (VAM M.31-1954). Jorasán, inicios del siglo xiii. Restaurada, decoración grabada. «El motivo central basado en un "sello de Salomón" entrelazado con semicírculos apoyados contra el marco exterior» (Melikian-Chirvani, 1982: 96-99). Se trata de una cadena brunniana doble donde los nudos, exterior e interior, cumplen la propiedad del enlace a la vez que se entrelazan. Sin incrustaciones, la percepción de la estrella se facilita por la repetición de los nudos, dado que no cambian de color.

D. Cuenco (VAM 453-1888). Fars, finales del siglo xiv. Con inscripciones de cuatro propietarios, se afirma que ninguna de estas marcas se ha registrado todavía en otros cuencos de Fars y contiene motivos de tradición iraní, siria o egipcia (Melikian-Chirvani, 1982: 220-222). En los motivos geométricos de la banda central el catalogador ve una estrella con incrustaciones de oro dentro del «sello de Salomón» y este rodeado de marcos hexagonales plateados. Es una forma elaborada de la cadena 12^3 de aspecto romo, hecha de hexágonos, con el efecto visual de la estrella en su interior.

En el segundo grupo de objetos, los nudos tienen la forma curvilínea mostrada en la primera parte, la cadena en posición principal está circunscrita en un círculo y este se enlaza con nudos decorativos (fig. 5):

A. Tintero (British Museum, BM 1939-0620-1). Adquirido en 1939, de latón con incrustaciones de plata y cobre, producción atribuida entre finales del siglo xii o inicios del xiii en Jorasán. La inscripción refiere una fórmula habitual de buenos deseos (escritos en diferentes renglones) para un propietario anónimo, utilizando caligrafías *naskh* y cúfica. En la banda central, la cadena 12^3 y otra variante formada por un círculo y dos óvalos entrelazados en incrustación blanca interceptada con la incrustación en plata de dos nudos entrelazados. Separando renglones, la cadena 4^2.

B. Cofre, Mohammed ben Qalaoün (El Cairo). Ilustrado para la publicación *L'art arabe* por Émile Prisse d'Avennes, resultado de su experiencia en Egipto siendo ingeniero al servicio de Muhammad Ali Pasha (1801-1848). La caja está decorada con los ánades que forman el emblema familiar del sultán Mohammed ben Qalaoûn, siglo xiv. La inscripción se refiere



Fig. 4. Variante oriental de la cadena 12³: A. Caja de Asturlabi (DC 1/1984). B. Cuenco (VAM 1948-1899). C. Bandeja (VAM M.31-1954). D. Cuenco (VAM 453-1888).

al título de sultán de modo genérico (Prisse, 2016: 362). La cadena aparece centrada en la tapa y los laterales. Otra caja muy parecida (VAM 459-1873) está atribuida al periodo 1300-1350, modificada con remaches en el siglo XIX.

C. Estuche (BM 1881-0802-20). De latón con incrustaciones en plata y oro. Incluye ánades y la cadena en incrustación de plata. La inscripción radial dentro de la tapa contiene los



Fig. 5. A. Tintero (BM 1939-0620-1). B. Cofres (ilustración É. Prisse y VAM 459-1873). C. Estuche (BM 1881-0802-20). D. Cuenco (VAM 1372-1874). E. Cuenco (IVDJ 9570).

títulos de un emir anónimo. Como los anteriores, pudo producirse en el tercer periodo de reinado de al-Nassir Mohammad (1310-1341).

D. Cuenco (VAM 1372-1874). Fars, inicios del siglo xv (Melikian-Chirvani, 1982: 248). La cadena, inserta en un círculo, alterna con figuras de caballeros e inscripciones en la banda principal.

E. Cuenco (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 9570). Esta pieza ha sido revisada apuntando su origen egipcio, entre los siglos xiv y xv, acorde con la escritura cúfica, estilo mameluco y técnica damasquinada (Hernández, 2017). La base del cuenco muestra la cadena.

Discusión

El hecho de que la última micrografía del Códice de Leningrado esté diseñada con la cadena 12^3, implicada en la masora final, se constituye como dato que permite deducir dos aspectos: primero, su vigencia simbólica en el libro sagrado destinado a la enseñanza talmúdica en el siglo XI, y segundo, que el diseño ya debía de existir en la tradición hebrea, de lo cual se han reunido evidencias en Siria-Palestina (fig. 2). Posterior al códice, la presencia de la cadena en dos variantes permite plantear dos identidades: una mantiene esta forma primera (fig. 5), quizá representando la tradición de Tiberíades, y la otra, orientando el diseño de la cadena para visualizar el llamado «sello de Salomón» (fig. 4), podría estar relacionada con la tradición masorética Babilónica. Ambas son utilizadas en objetos específicos y conforme a las circunstancias religiosas y políticas de cada región.

La muestra comienza con la dispersión de la cadena brunniana en mosaicos desde Levante hasta la cadena 24^3 en Vareia (Hispania), después de la destrucción del Segundo Templo y de las guerras judeo-romanas (Sangtarash, y Pourmand, 2020). Sería obra de artesanos conocedores de la forma y significado que circulan por las ciudades donde hay trabajo, «artesanos ambulantes» (Blázquez *et al.*, 2004: 328, 370), teniendo la libertad de plasmar sus diseños en áreas no iconográficas. Sin embargo, su significado queda en la sombra, no es un activo en el contexto de las villas romanas, incluida la de Vareia, sino que se integran con maestría conforme al prestigio y poder político del propietario.

En contraste, su proyección en mosaicos de Deir Qal'a y en Gerasa refleja adaptaciones de edificios, conforme a los cambios político-religiosos. A partir de las inscripciones y dedicatorias presentes en iglesias cristianas de Gerasa se ha planteado que su construcción pudo resolverse en un contexto social de interacción entre grupos religiosos sin confrontación, más bien como *primus inter pares*, teniendo en cuenta la afiliación política e identidad de cada uno (Raja, 2015). Respecto a la iglesia de San Cosme y Damián, que parece ser una apropiación de una sinagoga anterior, se puede relacionar con un conflicto entre cristianos y samaritanos y de la llegada de una unidad militar asentada después de la revuelta samaritana (529-531), y no debe entenderse como política imperial general ni tampoco por una legislación antijudía (Lichtenberger, y Raja, 2020). En esta perspectiva, la cadena podría representar una facción de población de fe hebrea, una comunidad judía o semita entre el lago Tiberíades y el mar Muerto a ambos lados del valle del Jordán, al oeste en territorio samaritano y al este en territorio transjordano, con dialecto arameo. También se ha documentado la cadena en el pavimento de la iglesia de Isaías y en la capilla de Khirbat Munyah-Asfur, en Gerasa; en Madaba (al sur de Amman), en el suelo de la Cripta de San Eliano (595-596) y en Khirbet Yajuz, el suelo de una habitación pequeña de la casa de baños de inicios del siglo VI (Arinat, y Nassar, 2019). Este cúmulo de ocurrencias puede estar indicando la concentración de esta población, asentada o desplazada, de Samaria y Transjordania.

La presencia conjunta de la cadena 12^3 y la cadena 6^2, anterior al códice, se manifiesta primero en territorio sirio (en Qasr al-Hayr al-Garbi) en tiempos de expansión islámica pero también de reconocimiento de los mismos lugares sagrados de oración para las tres religiones monoteístas (judía, cristiana y musulmana): Jerusalén desde el siglo VIII y desde el siglo XI también Damasco, Hebrón o Alepo, entre otros, siendo provincias fatimíes (Albarrán, 2017). Del siglo XI, la articulación de la cadena sobre una espada, en la puerta Bab al-Nasr, es una excepción interpretada como talismán protector en zona de tránsito, como recoge Lynn (2019: 103), o bien para representar la participación más o menos activa de la comunidad judía en el régimen político-militar impuesto por el visir Badr al-Jamali, o quizá sería una apropiación del simbolismo por este en su plan de control religioso en Siria-Palestina.

La segunda parte de este recorrido recoge el uso de la cadena 12^3 que, desde el siglo XII en adelante, se observa en objetos, especialmente, en obras de metalistería. En el primer grupo

de la muestra, la variante de la cadena 12^3 que deja entrever una estrella, aparecen en cajas de cerradura como la de Asturlabi (fig. 4. A), conocidas al menos desde Isfahan hasta Diyarbakir, ciudad del reino Selyúcida de Rum, de donde se conserva un libro que describe el mecanismo, escrito por el ingeniero al-Jazari (1136-1206), y, como plantea Golan (2019), no se puede asegurar la influencia del libro en Asturlabi porque las cajas fueron fabricadas en los años 1197-1200, mientras que el libro pudo ser escrito bien en esos años o algo más tarde, entre 1204-1206, y que llegara a Isfahan. Es más probable que el conocimiento sobre estos mecanismos fuera común en el servicio cortesano musulmán. Ingenieros, astrólogos y artesanos, ya de procedencia turca como al-Jazari o turcomana como supuestamente sería Asturlabi, por su conocimiento y maestría, serían demandados para la producción de objetos relacionados con el estatus de poder. En este mismo escenario, esta forma de la cadena con nudos rectilíneos (digamos la versión oriental) es claramente protagonista y, en sí misma, representa la estrella de seis puntas que, de hecho, es el aspecto mejor reconocido visualmente (fig. 4).

Aunque las cadenas de la caja de Asturlabi y del tintero (fig. 5. A) son diferentes en la forma, con nudos rectilíneos y curvilíneos respectivamente, estos objetos tienen en común el uso de una caligrafía, de un alfabeto árabe que integró los modos cursivo y cúfico, que no podemos abordar aquí, pero sí apuntar que en tiempos de Saladino y a través de Alepo se introdujo en El Cairo el arte de los calígrafos iraquíes a finales del siglo XII (Puerta, 2017: 146). La difusión de la caligrafía puede explicarse por las relaciones entre las ciudades de Alepo-Damasco-Jerusalén y de Diyarbakir-Mosul-Bagdad. Aunque el lugar de producción del tintero fuera un taller de alguna ciudad del Jorasán, pudo ser un encargo de exportación y, entonces, interesa conocer su destino. Un centro de enseñanza pudo ser adecuado para un tintero como este. Pero también es plausible la tesis del «artesano ambulante turcomano», ahora en el contexto de un taller sirio-palestino, si tenemos en cuenta la existencia de talleres artesanales de bronces, ya en siglos anteriores, como el de Tiberíades (Azuar, 2012). O incluso, autoridades judías tendrían motivos y medios (Heidemann, 2009) para realizar regalos diplomáticos a sus homólogos musulmanes, siendo población en minoría pero protegidas sus tradiciones.

En esta línea, la artesanía del metal se estaría difundiendo desde Jorasán hacia Occidente siendo referente la escuela de Mosul, constatado por el uso de la *nisbah* «al-Mawsili», originaria de Mosul, también en Damasco y El Cairo desde mediados del siglo XIII (Raby, 2012). Desde esta perspectiva, además de los objetos mostrados (fig. 5), se podrían estudiar otros catalogados en la tradición de Jorasán, de procedencia iraní o bajo la influencia de la tradición mongola, y que muestran la misma cadena protagonista; por ejemplo, del Hermitage Museum (San Petersburgo), un plato en bronce con procedencia Dushanbe del siglo XII (Hakimov, 2000: 432, 445), y una bandeja (ИР-1571) en bronce de principios del siglo XIII con incrustaciones en plata y cobre.

Del siglo XIV, los objetos de metalistería damasquinada, al igual que otros objetos de lujo, marcados con la cadena de nudos curvilíneos, pueden ser indicadores de relaciones diplomáticas entre el gobernante local y el sultanato egipcio. Son ejemplo los cofres y el estuche de plumas. Su procedencia es desconocida (Damasco o El Cairo), pero la simbología de la cadena puede ser el signo identificador del donante, vinculado con el emblema del destinatario. Si consideramos este signo como emblema de tradición hebrea, la placa octogonal (Museo del Louvre OA 5701), datada en 1320-1350, que parece provenía de una bandeja y fue recortada para sobremesa, en el reverso tiene grabada la cadena 12^3, que quedó descentrada en el nuevo uso. La inscripción que rodea la cadena (radial e incompleta por el recorte) indica que se hizo para un emir del sultán al-Nasir Muhammad, con título de rango medio *(al-janab)* (Makariou, y Juvin, 2012). La reutilización posterior sugiere que pudo ser un presente cuya identificación del donante, representado por la cadena, ya carece de importancia.

Otras piezas a considerar: un plato (MET 2014.589), un esenciero atribuido a Damasco (MET 17.190.2095) y un cofre (VAM 459-1873). Del catálogo del Museo Árabe del Cairo, un plato con el nombre del emir Ylbay (-1474), que fue gobernador de Alejandría y de Safad (Wiet, 1932: PL. LI). Por último, el Museo Arqueológico Nacional conserva una lámpara de origen islámico (MAN I.O. 21) donde la cadena aparece en el globo, en pequeños círculos y posición secundaria. Por la estética, podría encuadrarse en los siglos XIV-XV, aunque no se descarta pueda ser producción posterior inspirada en la época mameluca (H. Lahoz, comunicación personal, 1 de mayo de 2021).

En síntesis, este trabajo plantea el origen hebreo del diseño de la cadena 12^3, con vigencia simbólica en Siria-Palestina bajo el dominio romano, bizantino, omeya, fatimí, ayyubí y mameluco. La presencia de atribución bizantina se encuentra concentrada geográficamente y coincidente con los territorios mencionados en el primer y tercer nudos de la micrografía 490r del Códice de Leningrado, los de Gad, Rubén, Manasés y Efraim, esto es, Transjordania y Samaria. Circunstancias como el exilio pueden justificar la invención de un símbolo que represente la idea de un Estado sin reino, donde la clase sacerdotal se constituye en la autoridad máxima. Respecto a la variante oriental, se propone que pudo formar parte de la identidad hebrea en la tradición Babilónica. La muestra reunida se considera suficiente para justificar la investigación de su uso no ornamental sino con diferentes fines, de orden religioso o en relación con el poder militar o con la diplomacia política.

Agradecimientos

A Beatriz Campderá y Helena Lahoz, por su ayuda para conocer los fondos de la colección de origen islámico oriental del MAN. A los/las evaluadores/as, por su lectura crítica y la oportunidad de publicar este trabajo.

Bibliografía

Albarrán, J. (2017): *El sueño de al-Quds. Los musulmanes ante la conquista cruzada de Jerusalén (1099-1187).* Sine Qva Non: Monografías de Historia Medieval. Madrid: La Ergástula.

Arinat, M., y Nassar, M. (2019): «The Geometrical Mosaic of the Bath at Khirbet Yajuz: A Comparative Study», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n.º 59, pp. 493-506.

Azuar, R. (2012): *Los bronces islámicos de Denia (s. V HG/XI d.C.).* Alicante: Museo Arqueológico de Alicante.

Baas, N.; Seeman, N., y Stacey, A. (2015): «Synthesising Topological Links», *Journal of Mathematical Chemistry*, n.º 53, pp. 183-199.

Blázquez, J. M.; López, G., y San Nicolás, M. P. (2004): «Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor», *Antigüedad y Cristianismo. Monografías Históricas sobre la Antigüedad Tardía,* XXI, pp. 277-371.

Cabañero, B. (1998): «Descripción artística», *La Aljafería*, vol. I. Zaragoza: Cortes de Aragón.

Cisneros, J. L. (2011): «Introducción a la Teoría de Nudos» [en línea], *V Jornadas de Física y Matemáticas, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (11-15 de abril 2011)*. Disponible en: <https://www.matcuer.unam.mx/paginas/jlcm/Notas/nudos.pdf>. [Consulta: 14 de enero de 2021].

Creswell, K. A. C. (1952): *The Muslim Architecture of Egypt,* vol. I. Oxford: Clarendon Press.

Finkelstein, I., y Silberman, N. A. (2015): *La Biblia desenterrada. Una nueva visión arqueológica del antiguo Israel y de sus textos sagrados.* Madrid: Siglo XXI.

Frankfort, H. (1939): *Cylinder Seals.* Londres: Macmillan.

Golan, A. (2019): *Al-Jazari Combination Lock and the Boxes from Isfahan* [en línea]. Disponible en: <https://aljazaribook.com/en/2019/01/24/combination-lock/> [Consulta: 14 de enero de 2021].

Gordin, S. (2008): *Scribal Families of Hattuša in the 13th Century BCE. A Prosopographic Study*. Dissertation (inedit). Tel Aviv University.

Gruber, E., y Dobbins, J. (2010): «Illuminating Historical Architecture: The House of the Drinking Contest at Antioch», CAA2010. Fusion of Cultures: *Proceedings of the 38th Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology. Granada, Spain, April 2010*, pp. 71-76.

Hachlili, R. (2009): *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues and Trends*. Leiden: Brill.

Hakimov, A. A. (2000): «Arts and Crafts in Transoxania and Khurasan», *History of civilizations of Central Asia. The age of achievement: A.D. 750 to the end of the fifteenth century.* París: UNESCO Publishing, pp. 425-459.

Heidemann, S. (2009): «Economic growth and currency in Ayyubid Palestine», *Ayyubid Jerusalem The holy city in context 1187-1250*. Edición de R. Hillebrand y S. Auld. Londres: Altajir Trust, pp. 276-300.

Hernández, F. (2017): «Dos nuevas piezas metálicas mamelucas de la colección del Instituto Valencia de Don Juan», *Las artes en al-Andalus y Egipto. Contextos e intercambios*. Madrid: La Ergástula, pp. 131-144.

Jarrar, S.; Riedlmayer, A. J., y Spurr, J. B. (1994): *Resources for the Study of Islamic Architecture*. Cambridge, MA: Aga Khan Program for Islamic Architecture [en línea]. Disponible en: <https://www.archnet.org/publications/2704>. [Consulta: 21 de abril de 2021].

Kenfield, S. T. (2010): «Archaeological Archives, Department of Art and Archaeology, Princeton University» [en línea desde marzo de 2013], *Anabases*, 11, pp. 219-226. Disponible en: <http://journals.openedition.org/anabases/893>. [Consulta: 14 de junio de 2021].

Kubisch, N. (1998): «Sobre la ornamentación geométrica del palacio hudí», *La Aljafería,* vol. II. Zaragoza: Cortes de Aragón.

Lichtenberger, A., y Raja, R. (2020): «From Synagogue to Church. The Appropriation of the Synagogue of Gerasa/ Jerash under Justinian», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, n.º 61, pp. 85-98.

Lynn, S. (2019): *The carpet illuminations of Codex Leningrad. National Library of Russia Ms. Evr. I B 19 A*. Dissertation (inedit). Jerusalén: The University of the Holy Land.

Makariou, S., y Juvin, C. (2012): «The Louvre *Kursi*: Function and Meaning of Mamluk Stands», *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria – Evolution and Impact*. Edición de Doris Behrens-Abouseif. Bonn: Bonn University Press-V&R unipress, pp. 37-53.

Martín-Contreras, E. (2020): «Exploring Hebrew Carpet Pages through their Texts», *Sefarad*, vol. 80, n.º 1, pp. 7-24.

Matson, E., y Matson, E. (1936): *Catalogue of photographs & lantern slides ... [1936?].* Matson Photograph Collection, Washington: Library of Congress Prints and Photographs Division. Disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/item/2019706090/>. [Consulta: 21 de abril de 2021].

Melikian-Chirvani, A. S. (1982): *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-I8th Centuries. Victoria and Albert Museum Catalogue*. Londres: Her Majesty's Stationery Office.

Özgüç, N. (1977): «Acemhöyük Saraylarinda Bulunmuş olan Mühür Baskilari», *Türk Tarih Kurumu Belleten*, n.º 41 (162), pp. 357-381.

Palomero, S. (2002): «Pieza de cinturón», *Memoria de Sefarad*. Toledo: Acción Cultural Española, pp. 128-129.

Pavón, B. (2018): «Los Reinos de Taifas de Al-Andalus. Arquitectura y decoración del siglo xi. La Aljafería y el Toledo de az-Zafir y al-Ma'mun». Artículo inédito 59 (junio de 18). Disponible en: <http://www.basiliopavonmaldonado.es/public/ineprueba.htm>. [Consulta: 16 de junio de 2021].

Pensabene, P. (2010): *Piazza Armerina. Villa del Casale e la Sicilia tra tardoantico e medioevo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 1-32.

Phillips, K. (2017): «A New Codex from the Scribe behind the Leningrad Codex: L17», *Tyndale Bulletin*, vol. 68, n.º 1, pp. 1-29.

Prisse d'Avennes, E. (2016): *Oriental Art*. Colonia: Horst Neuzner.

Puerta, J. M. (2017): «La caligrafía en las cortes nazarí y mameluca. Tratadística y epigrafía», *Las artes en al-Andalus y Egipto. Contextos e intercambios*. Madrid: La Ergástula, pp. 145-186.

Raby, J. (2012): «The Principle of Parsimony and the Problem of the "Mosul School of Metalwork"», *Metalwork and Material Culture in the Islamic World. Art, Craft and Text*. Londres: I. B. Tauris & Co. Ltd, pp. 11-87.

Raja, R. (2015): «Bishop Aeneas and the Church of St. Theodore in Gerasa», *Group Identity & Religious Individuality in Late Antiquity*. Washington: Catholic University of America Press, pp. 270-292.

Ramírez, J. L., y Pascual, P. (2000): «La aportación de Roma a la cultura», *Biblioteca Gonzalo de Berceo* [en línea]. Disponible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/rioja-abierta/roma/roma.htm> [Consulta: 1 de abril de 2021].

Sangtarash, F., y Pourmand, H. A. (2020): «Jews' Mindsets in Constructing Synagogue Case Study: Juybareh Neighborhood in Isfahan», *Journal of Art & Civilization of the Orient*, vol. 7, n.º 26, pp. 31-40.

Souto, J. A. (1993): «Restos arquitectónicos de época islámica en el subsuelo de La Seo del Salvador (Zaragoza): campañas de 1984 y 1985», *Madrider Mitteilungen*, n.º 34, pp. 308-326.

Sukenik, N.; Iluz, D.; Amar, Z.; Varvak, A.; Shamir, O., y Ben-Yosef, E. (2021): «Early evidence of royal purple dyed textile from Timna Valley (Israel)», *PLOS ONE*, vol. 16, n.º 1: e0245897, pp. 1-23.

The Knot Atlas: Brunnian link (2013) [en línea]. Disponible en: <http://katlas.org/wiki/Brunnian_link>. [Consulta: 16 de junio de 2021].

Youssef, Z., y Kharrat, F. (2015): «The Conservation of the roman mosaics in the Museum of Sousse in Tunisia: Between doctrines and practices», *International Journal Of Conservation Science*, vol. 6, n.º 4, pp. 587-600.

Wiet, G. (1932): *Catalogue général du Musée arabe du Caire. Objets en cuivre*. El Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale.

White, G. (1993): *The religious iconography of Cappadocian glyptic in the Assyrian colony period and its significance in the Hittite New Kingdom*. Dissertation (inedit). University of Chicago.

Un reloj de bolsillo de J. R. Losada en los fondos del Museo Arqueológico Nacional

A pocket watch of J. R. Losada in the Museo Arqueológico Nacional Collection

Pablo Bernal Sánchez[1] (pablobesan@gmail.com)
Museo Naval de Madrid. España

Resumen: Con la aparición de los relojes de bolsillo, el control del tiempo se extendió a nivel individual por la sociedad, dando lugar a piezas portátiles que solamente podían poseer las clases altas por la incorporación del lujo en estos objetos. En la producción artesanal del siglo XIX resaltó José Rodríguez Losada, un relojero de origen español instalado en Londres. Su reconocimiento en el plano internacional motivó que personalidades de la época, entre ellas Isabel II de España, adquirieran relojes suyos. El reloj de bolsillo de tipo saboneta que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (MAN) fue precisamente un regalo de la reina a Fernando de los Villares Amor, pieza que posee unas cualidades técnicas y estéticas insólitas.

Palabras clave: José Rodríguez Losada. Saboneta. Siglo XIX. Artes decorativas. Historia de la técnica. Fernando de los Villares Amor. Isabel II.

Abstract: With the appearance of pocket watches, the control of time was extended to the individual level of society, giving rise to portable pieces that could only be owned by the upper classes due to the incorporation of luxury in these objects. José Rodríguez Losada, a watchmaker Spanish who settled in London, stood out in 19th century craftsmanship. His international recognition led to the acquisition of watches from him by personalities of the time, including Isabel II of Spain. The hunter type pocket watch in the Museo Arqueológico Nacional (MAN) was a gift from the Queen to Fernando de los Villares Amor, a piece with unusual technical and aesthetic qualities.

Keywords: José Rodríguez Losada. Hunter. 19th century. Decorative arts. History of technology. Fernando de los Villares Amor. Isabel II.

La relojería mecánica personal a lo largo de la historia

Desde antaño, la noción del tiempo ha estado asociada a factores astronómicos y climáticos, siendo los relojes instrumentos para su medición. Los mecanismos se fueron perfeccionando gracias a los avances científico-técnicos y, en un principio, eran objetos prácticos que se construían para su utilidad;

[1] Alumno máster de Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad Complutense de Madrid (España).

Recibido: 02-06-2021 | Aceptado: 19-12-2021

no obstante, su concepción fue variando y, junto a esta aplicación lógica, se añadieron otros valores. De esta manera fue como aparecieron relojes en los que el lujo y la ostentación tuvieron un gran peso, llegando a ser una de las formas por las que mostrar prestigio o poder.

Dejando atrás los relojes solares, las clepsidras y sus variantes, estos instrumentos empezaron a mecanizarse en algún momento de la Edad Media. Los expertos no se ponen de acuerdo y se alzan voces que anuncian esta tecnología antes o después en la línea temporal. Ya en el siglo XIII esta mecanización estaba asentada y muchas localidades gozaban de relojes de torre ubicados en los espacios públicos, principalmente en edificios repartidos por el entramado urbano –siendo iglesias y ayuntamientos los más comunes–; sin embargo, sus máquinas solían ser bastante imprecisas, hecho que se fue subsanando en los siguientes siglos, especialmente tras el XVI y el XVII, momento en el que surgieron tipologías distintas (Barquero, 2004: 183).

El reloj de bolsillo se originó a principios del siglo XVI –los eruditos no tienen consenso sobre ello– y sus características fueron la portabilidad, la privacidad y el boato debido a que, al ser objetos fabricados artesanalmente, su precio era bastante elevado. Así, solamente una parte de la sociedad con una alta economía se los podía permitir.

Llama la atención que, en la época, el bolsillo no se había popularizado aún y no lo estaría hasta el siglo XVII, cuando fue habitual coser estas «bolsas» a los laterales de la indumentaria[2]. Así, el nombre «reloj de bolsillo» no está bien aplicado en estos primeros relojes, habiéndose producido una traslación del concepto al pasado. Por ello, estarían mucho mejor empleadas las denominaciones «de faltriquera», haciendo alusión al complemento conformado por una pequeña bolsa que se amarraba a la cintura (Alonso, 2009: 4); «de colgar», ya que también era muy corriente llevarlos en el cuello con una cadena;, o «personal», relativa al sentido de propiedad y en contraposición a los relojes de torre.

Este tipo de relojes surgieron gracias a que en el siglo XV en Italia se empleó por primera vez el muelle en espiral, un componente motor en el que se concentraba la energía cinética suficiente para poder accionar el movimiento, sustituyendo a los pesos y contrapesos empleados hasta entonces. Con esta innovación se logró reducir el formato, por lo que el tamaño pequeño alcanzó un gran éxito (Alonso, 2009: 1).

Los primeros modelos que tienen la consideración de «reloj de bolsillo» fueron los llamados huevos de Núremberg, objetos esféricos y con máquinas medianamente gruesas que, en el siglo XVII, se extendieron por Francia y Alemania, donde se refinó el prototipo con una forma más ovalada y con un peso más reducido.

Desde ese momento, los relojes personales tomaron una evolución notable en el XVIII y, aparte del carácter privado para la medición del tiempo, cada vez estaba más presente la estética. Así, los nuevos estilos artísticos eran los que iban modificando lo ornamental a raíz de los gustos que estaban de moda, además de contar con innovaciones técnicas que pretendían alcanzar la precisión más absoluta.

Una vez que el Antiguo Régimen cayó, el mundo conocido se transformó y los paradigmas políticos, socioeconómicos y culturales también variaron. En este marco, se encuadra un proceso industrial que avanzaba a ritmo vertiginoso y que desembocó en la Segunda Revolución Industrial del último tercio del siglo XIX. Con este hecho histórico se inició la mecanización de oficios que

---

2 Al principio fue usado exclusivamente en el ropaje masculino, teniendo que esperar hasta el siglo XIX para que apareciera en las prendas femeninas.

antes eran tradicionales –caso del relojero– y se abarató el precio de los productos al reducir los costes, conllevando una mayor accesibilidad. Por ello, se organizaron primero pequeñas cadenas de montaje, dando paso luego a enormes producciones seriadas en las fábricas.

Extrapolado al mundo de la relojería, se inició una batalla campal entre las firmas que aún creaban los relojes de forma artesanal y las marcas que se introdujeron en la industrialización (Alonso, 2009: 1). De esta manera, Suiza y Alemania fueron las potencias que consiguieron una postura hegemónica en la fabricación de relojes, dejando a un lado a Inglaterra y Francia, que habían tenido una posición preponderante durante la primera mitad de siglo gracias a su estabilidad política y poder económico.

Precisamente en el Londres del XIX, cuando aún no había hecho mella la industrialización, apareció el constructor José Rodríguez Losada.

Datos biográficos de José Rodríguez Losada

José Rodríguez Losada es una de las figuras claves para entender la relojería del siglo XIX en Europa. Sin embargo, aunque su actividad fue extensa, aún existen muchos vacíos en su biografía. Hay etapas de las que se conocen más datos y otras de las que menos, pero, particularmente, el tiempo que estuvo viviendo en España es el que muestra más carencias. Este hecho deriva de la falta de fuentes primarias a través de las que poder contrastar información.

Hasta ahora, las escasas investigaciones que algunos autores han hecho no han vislumbrado apuntes representativos de lo que debió de ser su vida y, además, existe una problemática en torno al personaje que, al no haberse tomado una perspectiva biográfica acorde, muchas personas –no necesariamente con un perfil investigador– han ido aportando conjeturas que fueron calando en forma de afirmaciones que, más tarde, han sido asumidas por investigadores contemporáneos e instituciones.

Sea como fuere, José Manuel Rodríguez Conejero nació en Iruela[3], un pequeño pueblo ubicado en la comarca de La Cabrera en la provincia de León, en torno al 10 de marzo de 1801. Esta fecha es estimada, debido a que lo encontrado por Marcelino González López[4] fue su partida de bautismo, que data del 19 de marzo. Hasta ese hallazgo, se creía que su nacimiento había sido en mayo de 1797, dato aportado por autores como Luis Alonso Luengo o Eloy Benito Ruano. A pesar de ello, tal y como apunta González López, dicha fecha corresponde al santo sacramento del hermano mayor, José Rodríguez Conejero –fallecido el 7 de abril de 1800–, y parece ser que, por la similitud de los nombres, se pudo confundir la partida de bautismo.

Sus padres, Miguel Rodríguez y María Conejero, casados en 1796, tuvieron un total de diez hijos[5]. Algunos autores, como Matías Rodríguez Díez (1909: 687-689), apuntan que eran ganaderos –deducción lógica por el enclave geográfico– y que, por lo tanto, sus hijos también les ayudarían en ello (Alonso, 1990: 27). No obstante, hay que tener en cuenta que en los documentos conservados en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid[6], investigados por Alonso Luengo y Benito Ruano, se habla de la condición hidalga de la familia.

---

3 Pedanía del municipio de Truchas en la actualidad.
4 Noticia del 5 de julio de 2017 en *La Nueva Crónica*.
5 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Sala de Hijosdalgo, legajo n.º 1245-3. Exp. 8.
6 González, 1974: 265-424. Martín Viso, 2005: 89-114.

De su infancia no existen apenas datos que tengan un rigor documental y tampoco se conoce el modo en el que huyó del núcleo familiar. A pesar de ello, Benito Ruano localizó el libro sacramental de confirmados y pudo comprobar que la familia Rodríguez Conejero estaba registrada el día 5 de julio de 1816 sin José Manuel.

No se conocen los motivos por los que marchó de su tierra natal y, dependiendo de la versión escogida, se plasman desde discusiones familiares hasta la pérdida de ganado. Tampoco hay consenso sobre su destino, debido a que varios autores, como Luis Rodríguez H. Zamora, argumentan que acaba en Galicia, mientras que otros, como Rodríguez Díez, asumen que pasó por Extremadura o Portugal.

No se tendrán noticias de este personaje hasta que aparezca como militar en Madrid durante el Trienio Liberal (1820-1823). Su participación en el cuerpo castrense es un dato que aporta Cesáreo Fernández Duro (1879: 453) y que se confirma con el expediente de su nombramiento como Caballero de la Orden de Carlos III por medio del Real Decreto de 3 de octubre de 1854[7]. Esto apoyaría la hipótesis de que habría obtenido la formación en relojería dentro del ejército, debido a que en España, tradicionalmente, la ciencia ha dependido del ámbito militar. A pesar de las evidencias, no se ha localizado ningún expediente en los archivos del Ministerio de Defensa, aunque Olegario Pérez Alija (2017: 44) ha hallado noticias en las que parece que estuvo destinado en el Arsenal de Ferrol[8].

Según el escritor José Zorrilla (1882: 48-62) –que recoge algunos episodios del relojero–, fue en septiembre de 1828 cuando José Manuel encontró obstáculos por su ideología liberal, enmarcada dentro de una situación política –Década Ominosa (1823-1833)– en la que gobernaba un Fernando VII absolutista[9]. Fue perseguido hasta que en diciembre se exilió a Francia, país en el que se le pierde la pista durante los dos años siguientes.

Hay que comentar que, desde la marcha de su tierra natal, el personaje tomó Losada como segundo apellido. Presuntamente, haría referencia al topónimo de la jurisdicción a la que pertenecía su núcleo familiar, Quintanilla de Losada (Montañés, 1954: 76). No obstante, se tiene constancia de que su padre o su abuelo ya firmaban con este sobrenombre en sus documentos y, por lo tanto, el relojero habría continuado simplemente con dicha tradición.

Tras su paso por el territorio galo, en 1830[10] se trasladó a Londres. Se desconocen los motivos que hicieron que migrase a Inglaterra, dejando atrás Francia y París, lugar en el que se estaba gestando una actividad relojera a través de los grandes maestros. Es probable que la razón se encuentre en que la capital inglesa era destino común de la migración española liberal.

Ciertos investigadores –caso de Luis Montañés Fontenla (1954: 187)– asumen que pidió auxilio al Comité de Ayuda a los Emigrantes –entidad de la que *a priori* no se tiene documentación que la avale– y que es por medio de este contacto por lo que logró su primer trabajo, precisamente, en una relojería en Euston Road, ocupando el puesto de mozo y, luego, el de oficial de relojero (Pérez, 2017: 44-46).

---

7 Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Cancillería de las Órdenes, legajo 176.

8 Noticias del 7 de diciembre de 1921 en *El Imparcial* y del 1 de septiembre de 1850 en *El Clamor Público*.

9 Archivo Histórico del Real Observatorio de la Armada –a partir de ahora, AHROA–, caja n.º 088 (Astronomía-Instrumentos), legajo 120.

10 Benito Ruano logró localizar los memoriales solicitados por Losada en Londres en 1853 para conseguir la nacionalidad británica, en los que se exponen que el propio relojero defendió esta fecha como la de su llegada a Inglaterra.

Losada estaba asentado con un establecimiento a su nombre en la misma Euston Road en 1835 –así lo exponen su sobrino Norberto en las facturas emitidas a finales de siglo y la noticia del 30 de mayo de 1878 en *La Raza Latina*–. Esta fecha es esclarecedora, ya que en cinco años un español exiliado logró dedicarse a este oficio con tanta competencia en el Londres del XIX, lo que puede ayudar a demostrar que la formación básica de Losada tuvo que darse con anterioridad a su llegada al país.

Tras tres años, la relojería cambió de local de manera constante hasta 1847. Así, en 1838 se trasladó al barrio de St. Pancras, primero en Wakefield Street y –a los meses– se ubicó en Woburn Building Tavistock Square (Moreno, 1995: 31). Más tarde, se marchó al número 281 de Regent Street en 1849; sin embargo, en 1855 se movió al 105, lugar en el que se instaló de forma definitiva hasta su fallecimiento. A lo largo de estos años, su volumen productivo no paró de incrementarse y comenzó a ganar renombre internacional, siendo especialmente conocido en España, Inglaterra e Hispanoamérica.

Por otro lado, en la trastienda de su local se organizaba lo que algunos autores han denominado la Tertulia del Habla Española. En este espacio de reunión, los exiliados hispanohablantes –o cualquiera que estuviera en la ciudad– podían congregarse y dialogar sobre diferentes asuntos. Fueron muchos los personajes que asistían habitualmente, como el poeta José Zorrilla, el general Prim o el duque de Montpensier (Rodríguez, 2019: 86).

En los años centrales de la centuria dio comienzo la época profesional por excelencia de Losada, en la que se sumergió de lleno en las labores de manufactura y montaje. Fue entonces cuando varias casas reales europeas –entre ellas la española– le hicieron encargos, así como la Armada española[11], la Marina británica o particulares adinerados. Ante toda esta fama, el relojero abrió varias sucursales en otras urbes europeas[12] gracias a la enorme celebridad que estaba cosechando y, para honrar sus méritos, el Gobierno español le concedió la Cruz de Carlos III en 1855 y, en 1859, la Encomienda de la Orden de Carlos III (Sociedad Económica Matritense, 1874: 97).

Losada mejoró paulatinamente sus relojes con algunos avances técnicos y, sobre todo, se preocupó por el ajuste de la precisión y por el tamiz estético de sus ejemplares. Así, colaboró con los mejores cajistas y orfebres de Inglaterra, aunque los dos más relevantes en su carrera profesional fueron Louis Comtesse –hasta 1851– y Alfred Stram –con quien estuvo vinculado entre 1849 y 1864.

Desde su exilio, Losada no había vuelto a pisar suelo español; hasta finales de 1856, momento en el que viajó a Madrid por las cuantiosas reuniones comerciales con el Ministerio de Marina, dedicadas a los contratos de suministro de cronómetros a la Armada española[13]. También le nombraron relojero cronometrista honorario de la Marina militar a través de la Real Orden de 3 de diciembre de 1856[14] (Fernández, 1879: 453), lo que provocó que durante esos años enviara varios péndulos y cronómetros al Real Observatorio de la Armada en San Fernando (González, 1998: 188).

Habría que esperar hasta 1859 para tener prueba de otro viaje por tierras peninsulares. Con una duración estimada de cuatro meses[15], lo hizo junto a su esposa –Ana Hamilton Sinclair– y pasó

---

11 A partir de 1856 fue cuando la Armada empezó a comprarle cronómetros y otros relojes.

12 Como los establecimientos del n.º 1 de la rue du Faubourg Saint-Honoré en París y del n.º 23 de la calle Montera en Madrid.

13 AHROA, caja n.º 087 (Astronomía-Instrumentos), legajo 99.

14 Losada recibió otras condecoraciones en los siguientes años. De entre ellas, se pueden destacar la Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica y la Cruz de la Beneficencia de 1.ª clase, ambas concedidas en 1866 (Sociedad Económica Matritense, 1874: 97)

15 AHROA, caja n.º 088 (Astronomía-Instrumentos), legajo 122.

–con constancia documental– por las ciudades de Madrid, Barcelona y San Fernando. De nuevo, esta visita estuvo marcada por sus acciones comerciales, tanto con instituciones públicas como con entidades privadas. En este contexto, recibió el nombramiento de relojero oficial de la Cámara de la Reina y Real Familia por medio del Real Decreto de 5 de junio de 1859, lo que provocó que su relación con Isabel II se fuera estrechando.

Precisamente, en este tiempo fue cuando Losada se informó sobre los problemas surgidos con el reloj de la Real Casa de Correos –Ministerio de la Gobernación en aquel momento– de la Puerta del Sol. Ante su mal funcionamiento, el autor trabajó en un nuevo reloj que regaló a la villa de Madrid en 1865 y que se inauguró el 19 de noviembre de 1866 (Moreno, 1995: 186-187), conservándose el original en el mismo edificio hasta la actualidad.

En 1862, el fabricante consiguió exhibir varios relojes en la Exposición Universal de Londres, donde recibió por parte del jurado la medalla de 1.ª clase (Sociedad Económica Matritense, 1874: 97). Además, dio a conocer por medio de la prensa[16] las falsificaciones procedentes de Suiza, advirtiendo a la población de ello.

Tras ese año, Losada siguió cosechando más prestigio, sobre todo en España. Por entonces, incorporó a su sobrino Miguel del Riego Rodríguez a la relojería (Pérez, 2017: 47), y varios edificios ya tenían instalados relojes de torre fabricados en sus talleres, como fueron los que se encontraban en la Escuela Naval de San Fernando (1859), en el Ayuntamiento de Sevilla (1862) o en el Colegio de los Padres Escolapios de Getafe (1866). Aparte, no dejó de vender a particulares y tampoco de recibir encargos personales, produciendo ejemplares como el reloj de bolsillo del vicealmirante Méndez Núñez o el regulador astronómico de la familia Murrieta.

En la última década, el relojero había manifestado no contar con buena salud en varios documentos enviados a la Marina española y que se conservan en el Archivo Histórico del Real Instituto y Observatorio de la Armada. En 1865 se sometió a una operación de la que tampoco pudo recuperarse en su totalidad (Moreno, 1995: 83).

A pesar de esto, Losada continuó con su actividad relojera y llegó a hacer un último viaje a España en la primavera de 1865[17]. Pasó por Cádiz y San Fernando para recoger algunos cronómetros rechazados por el Observatorio y volvió a la capital inglesa.

Benito Ruano (1993: 21) localizó su testamento, escrito el 14 de enero de 1870, por el que se estipulaba que su herencia fue distribuida entre su familia y amigos, aunque la mayor parte fue a sus hermanas y sus sobrinos (Moreno, 1995: 83).

José Rodríguez Losada falleció el 6 de marzo de 1870 en Londres con 68 años y fue enterrado en el cementerio de Santa María en Kensal Green. Según Benito Ruano (1993: 33) –quien halló el certificado de defunción–, la muerte fue provocada por varios problemas pulmonares y hepáticos.

Tras el fallecimiento del fundador, la relojería no cerró, sino que su sobrino Norberto del Riego Rodríguez tomó las riendas y, asociándose con su hermano Francisco, continuó con ella, favorecido por el éxito de su tío (Moreno, 1995: 85). En sus primeros años, la producción se asemejaba mucho. Sin embargo, la calidad fue bajando, lo que provocó que cayera en descrédito.

---

16 Anuncio del 13 de diciembre de 1859 en *El Clamor Público*.
17 AHROA, caja n.º 088 (Astronomía-Instrumentos), legajo 34.

Ante este panorama, Norberto comenzó con problemas económicos y liquidó el establecimiento de Londres, centrándose en los de París y Madrid (Pérez, 2017: 46). A pesar de los esfuerzos, tuvo que cerrar sus locales hacia 1890.

La firma J. R. Losada y su producción

Aunque la firma llegó a fabricar más ejemplares, ya que su sobrino prosiguió con el taller, se estima que el propio Losada pudo hacer unos 6300 relojes a lo largo de sus treinta y cinco años de actividad profesional. Sus cronómetros fueron muy demandados por las marinas de varios países, que también le encargaron acompañantes[18], relojes de bitácora y reguladores astronómicos. En menor medida desarrolló relojes de viaje, de pared, de sobremesa y de torre. Los más reconocidos y de mayor producción fueron los relojes de bolsillo, de los que se cree que llegó a crear más de 5500 (Moreno, 1995: 105), aunque solamente se tiene constancia de unas 250 piezas, la mayoría de las cuales se encuentran en manos privadas.

Es cierto que Losada no fue un fabricante que proporcionara relevantes innovaciones técnicas en sus relojes, más allá del uso de algunos espirales y volantes modificados para que tuvieran una mejor precisión y regularidad. No obstante, lo que sí hay que señalar es que sus obras poseían una calidad homogénea por su estética, su mecánica y sus materiales seleccionados.

En el siglo XIX en Inglaterra se estilaban dos categorías mayoritarias de relojes de bolsillo: los *lepine* y los saboneta.

En primer lugar, los relojes *open face* –como se conocían en el territorio inglés– o *lepine* tomaban la denominación del apellido de Jean-Antoine Lépine, relojero francés del XVIII, a quien se le atribuye su creación. Dichos modelos destacan por ser de una sola tapa y por tener la esfera vista. Por ello, el cristal posee más grosor y la corona y la anilla de suspensión se encuentran sobre la cifra de las XII. Además de esto, a nivel técnico se les implementó un calibre de pequeñas dimensiones, se suprimió el caracol y se reemplazó la platina o pletina redonda por un sistema de puentes. Este modelo fue poco explotado por Losada y, a pesar de tener testimonio de alguno, es bastante inusual encontrar un ejemplar.

El otro modelo fue el saboneta –conocido como *hunter* en Inglaterra–. Se creó en el siglo XVI y su nombre proviene de la palabra francesa *savonette*, cuya traducción sería «pastilla de jabón pequeña», por la forma semejante con la que se concibieron las cajas de estos relojes. A diferencia del *lepine*, el saboneta cuenta con un total de tres tapas abisagradas en la caja, que suele ser circular y compacta. La primera tiene una apertura automática gracias al pulsador de la corona, constituyéndose como tapa protectora de la esfera; la posterior se abre de manera manual; y, tras ella, aparece la última, que se denomina guardapolvo, en la cual se colocan los bocallaves para la toma de cuerda y se accede a la máquina compuesta por muelle motor, rodaje, escape y sistema *fusé*. El cristal de la esfera es mucho más fino y frágil, y la posición de la corona y la anilla de suspensión es sobre la cifra de las III. Losada fue un constante constructor de este modelo y, en cierto modo, ayudó a su popularidad.

---

18 También conocidos como cronómetros de segunda clase, son unos instrumentos de navegación con las mismas características que un cronómetro marino, pero con un tamaño más reducido, que se empleaban especialmente en tierra.

El reloj n.º 3513 de J. R. Losada en el Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional conserva entre sus fondos un reloj de bolsillo tipo saboneta producido en Londres bajo la firma J. R. Losada en 1855 por el propio autor. La reina Isabel II se lo regaló a Fernando de los Villares Amor, quien desde 1876 fue su secretario particular durante su exilio en París –siendo, por aquel entonces, Isabel de Borbón– hasta 1877, cuando él mismo dimitió, agradeciéndole la monarca su labor y nombrándolo en 1880 Gentilhombre de Cámara de Isabel II (Tejeiro, 2017: 228-230). Así, la amistad entre ambos se mantuvo hasta el fallecimiento de la reina en 1904.

Fernando de los Villares Amor y Valdés (1843-1924) fue un ingeniero de minas madrileño, profesor de la cátedra de Metalurgia Especial en la Escuela Especial de Ingenieros de Minas en 1881 y director del Instituto de Ingeniería de España en 1911. Además, tuvo una faceta empresarial, llegando a ser socio de Felipe de Borbón y Braganza –primo de Isabel II– en actividades mineras. Su mujer fue Dolores González del Campillo y González del Campillo, aristócrata española, con quien se casó en 1885 (Tejeiro, 2017: 230-235).

Aparte de su profesión, fue aficionado a la pintura y al dibujo, y era un activo coleccionista de obras de arte, llegando a ceder toda su colección al Estado español, que hoy se encuentra repartida en varias instituciones culturales.

En el testamento ológrafo que hizo F. de los Villares Amor en 1916 dejaba claro que sería su esposa la encargada de llevar a cabo los trámites para legar las piezas a distintos museos del Estado, debiendo entregar «los cuadros, muebles, cerámicas, telas, abanicos, miniaturas, bronces, marfiles, juegos de plata, plata sobredorada, cristal, el retrato de mi madre (de J. Contreras[19]) y el mío (de R. Madrazo[20]), así como un reloj de Losada regalo de S. M. la Reina Doña Isabel». De esta forma, se encuentra por primera vez mencionado el reloj en un documento de Villares Amor.

Así, su esposa dio cumplimiento a lo expuesto en el testamento. En 1925 inició sus comunicaciones con el director del Museo Arqueológico Nacional; sin embargo, González del Campillo enfermó gravemente, redactando su testamento en noviembre de ese año y designando albaceas a Juan Ródenas y Martínez –director general del Tesoro– y a Antonio Mora y Cordonnier –diputado y sobrino de Villares Amor–. Tras fallecer a los días, estos dos personajes fueron los que se encargaron de cumplir con la voluntad del matrimonio y continuaron las relaciones con el Museo Arqueológico Nacional.

El legado Villares Amor comprendió 191 piezas –recogidas en el expediente de ingreso 1925/79 del Archivo del Museo Arqueológico Nacional–, ocupando el reloj de bolsillo de J. R. Losada el n.º 135 del listado, en el que se describe como «Reloj de oro con escudo grande de las armas de España en esmalte. Es de repetición. Fué regalado al donante por S. M. la Reina D.ª Isabel II.ª. Va acompañado de una carta que lo justifica».

Antes de ser recogido en los libros de registro del Museo, fue mencionado en un oficio firmado por el director del mismo, José Ramón Mélida y Alinari, a fecha de 30 de diciembre de 1925, como «un reloj de oro que perteneció a S. M. la Reina D.ª Isabel II con carta autógrafa de la misma augusta

19 Retrato de José Marcelo Contreras y Muñoz (1827-1890/1892), pintor español del siglo XIX.

20 Correspondería al pintor español Ricardo de Madrazo y Garreta (1852-1917), obra que actualmente se encuentra en la colección del Museo Nacional del Prado, proveniente de los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno.



Fig. 1. Tapa delantera del reloj. Foto: Raúl Fernández Ruiz, MAN. N.º control 60700-ID001.

Sr.ª ofreciéndolo de regalo a D. Fernando Villares». Sin embargo, dicha epístola no está guardada en el mismo expediente, pudiendo estar potencialmente desaparecida y donde se expondrían los motivos del regalo regio, actualmente desconocidos.

Inventariado con el número 60700, este reloj de bolsillo tipo saboneta tiene un peso que ronda los 120 gr y posee un diámetro de 4 cm. Está constituido por una caja de oro amarillo de 18 quilates, aunque también se le solían añadir algunas aleaciones, cuya composición común empleada por Losada estaba formada por un 75 % de oro, un 15 % de cobre y un 10 % de plata.

Su caja está cincelada a buril, en plano sobre las tapas y en relieve sobre la carrura –perfil de la caja–, recorrida por una orla vegetal. Ambas tapas están decoradas con escudos heráldicos que resaltan sobre el fondo, cubierto de esmalte azul opaco, y cuyos cuarteles están esmaltados en negro. Por su parte, los reversos de las tapas se mantienen lisos, sin labrar.

La tapa delantera (fig. 1), que protege la esfera, posee una apertura automática a través del pulsador de la corona y cuya charnela se encuentra bajo la cifra XI. Está decorada con el escudo de España, que representa a la Corona de Castilla a través de los emblemas de las armas reales contracuartelados: en la superior diestra y en la inferior siniestra se muestra el reino de Castilla; en la inferior diestra y en la superior siniestra aparece el reino de León y en el quinto cuartel, ubicado en la punta de la punta, está el reino de Granada. En el centro existe un escusón con tres lises, encarnando la dinastía reinante Borbón-Anjou. Ante esta descripción, se puede afirmar que el blasón es lo que se denomina escudo pequeño o simplificado, usado desde el reinado de

Carlos III hasta el final del gobierno de Isabel II. En él existe una preeminencia de las armas de Castilla y León sobre las demás –a veces apareciendo las de Granada, como en este caso–, debido a que los Borbones impusieron un proceso de castellanización en el que se prescindía de cualquier representación territorial periférica.

A su vez, este blasón está rodeado por otro blasón de mayor tamaño, formado a través de una variación del tipo piel de toro. En su caso, la partición está hecha en diez cuarteles, ubicándose cuatro de ellos en el jefe –o hilera superior–, otros cuatro en la punta –o hilera inferior– y uno a cada lado del escusón. Así, en el jefe, de izquierda a derecha, se muestran las armas de la Corona de Aragón, del reino de Sicilia, de la Casa de Austria y de la Borgoña Moderna. En su flanco diestro se exponen las armas del ducado de Parma, mientras que en su flanco siniestro se representan las armas del ducado de Toscana. Por último, de izquierda a derecha en la punta están las armas de Borgoña Antigua, las de Flandes, las de Tirol y las de Brabante. Se han detectado algunas variaciones en los colores heráldicos, las señales y los campos de dichos cuarteles, lo que dificulta en ocasiones su lectura. No obstante, seguramente puedan ser errores cometidos a nivel productivo por malas indicaciones, por una errada ejecución o por la poca familiarización con estos signos, partiendo de la base de que su fabricación fue realizada por artistas ingleses que poco o nada tenían que ver con los Borbones españoles.

El escudo está rodeado por el collar del Toisón de Oro y por dos ramas de laurel que se unen bajo la punta, todo ello de color dorado. Además, este blasón está abrazado por un doble manto que lo conecta al timbre. En él hay una corona real española cerrada con cerco de oro, piedras preciosas, forro de color rojo y ocho florones –aunque a la vista hay cinco de ellos– de tipo hojas de acanto –con puntas rematadas en perlas–, de los que emergen diademas con perlas que convergen y son cimadas por un orbe central sobreelevado con cruz llana. Cabe destacar también los dos listones al vuelo dispuestos a ambos laterales de la corona, y, sobre ella, aparece un ángel o halo celestial con una estrella *mullet* de estilo inglés. Todo el espacio restante entre los elementos descritos está recubierto con un esmalte azul celeste menos en los bordes, que están decorados mediante una ornamentación vegetal cincelada.

El reverso de la tapa delantera (fig. 2) es liso, respetando el color del metal usado. No obstante, se muestran tres contrastes oficiales de Inglaterra que daban garantía legal de autenticidad: aparecen una U mayúscula, que indica el año de salida a la venta[21] –que coindice con el año en el que se finaliza el reloj–; el 18, atribuido a la cantidad de quilates que poseía, y las siglas AS, que corresponden a las iniciales del cajista, Alfred Stram.

Desgraciadamente, se desconocen datos biográficos de este orfebre, sabiendo que trabajó en el propio taller de Losada entre 1849 y 1864 debido a que, como bien apunta Moreno (1995: 117), firmaba obras de este relojero con una vinculación aparentemente exclusiva. Asimismo, a partir de esta fecha, el cajista se independizaría por los problemas de salud de José Rodríguez Losada y por el decaimiento de la producción de este. Desde entonces, Stram cambió drásticamente de estilo en la factura de las cajas que realizó para otras firmas de relojería de la época, como las de Charles Frodsham, Edward John Dent, James McCabe o Dobson & Sons[22], siendo todas mucho más sobrias y con una ejecución clásica del uso de las técnicas para la metalistería en los relojes, como fue el grabado *guilloché*.

---

[21] Cada año tiene asociados una letra y una tipografía; sin embargo, hay que tener en cuenta que la vigencia va desde el 30 de mayo de ese año hasta el 30 de mayo del siguiente.

[22] Estos relojes han sido subastados en los últimos diez años en las principales casas de subastas internacionales, como Bonhams o Christie's.

La esfera del reloj (fig. 3) es de plata grabada con motivos vegetales estilizados. Sobre su superficie, se muestra un trabajo de filigrana que da lugar a formaciones vegetales, que dibujan la circunferencia externa. Por ello, se puede decir que dicho elemento es de tipo isabelino –referido a las características estéticas adoptadas bajo el reinado de Isabel II en las artes decorativas–, caracterizado por una ornamentación muy abigarrada y la profusión de curvas. Por un lado, está circunscrita con una orla vegetal, y junto a ella, hay otra línea dispuesta con puntos a relieve plateados, que señalan los minutos. Los números para las horas son romanos –del I al XII–, en color plateado, a excepción de la cifra del VI, en cuyo lugar hay dispuesta una esfera auxiliar de pequeñas dimensiones que sirve para indicar los segundos. Este elemento cuenta con una decoración en forma de flor labrada, con números arábigos en esmalte negro y de los que solamente aparecen los múltiplos del diez, relegando el resto a una división por medio de rayas. No se conserva la aguja del segundero, aunque con bastante seguridad sería recta. Sobre este componente aparece la inscripción «J. R. LOSADA 281 REGENT STREET 3513» con letras redondas en negro sobre una reserva en blanco. A raíz de ello, nace a ambos laterales y bajo los números romanos, una corona de laurel dorada dividida en dos. Bajo la cifra de las XII aparece una corona real hecha en aplicaciones de oro fino y, finalmente, en el centro de la esfera está el eje donde van insertadas las agujas, también con una decoración vegetal en apliques de oro. Dichas agujas son de acero pavonado en negro y tipo flor de lis.



Fig. 2. Detalle de los contrastes del reverso de la tapa delantera. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN. N.º control 60700-ID005.

Hay que resaltar que el cristal empleado es fino y frágil, con bisel de oro y apertura manual. Por lo tanto, el perno para abrirlo se posiciona bajo la esfera del segundero, mientras que la bisagra se ubica sobre la cifra de las XII.

La tapa trasera (fig. 4) es bastante semejante a la delantera y su apertura es manual, con la charnela ubicada en la parte inferior izquierda. Aparecen el mismo escudo con los mismos cuarteles –aunque con un tamaño mayor– y casi los mismos elementos, a excepción del Toisón de Oro, de las ramas de laurel, de los listones y del ángel con la estrella, no representados en esta ocasión. Por su parte, se ha dispuesto mayor ornamentación floral dorada rodeando el blasón por todos sus lados.

En el reverso de la tapa (fig. 5) se han inscrito algunos contrastes. En este caso, están las siglas AS, el 18, la U, una corona real inglesa y una cabeza de leopardo. De los tres primeros, aunque ya se ha explicado su significado anteriormente, se puede comentar lo siguiente: AS correspondería a las iniciales del cajista Alfred Stram; el 18 haría referencia a los quilates de oro del reloj, y la U que se identifica con 1855, año de producción de la pieza. Mientras, la corona hace alusión al metal del oro, que habitualmente aparece con el contraste del número 18, y la cabeza de leopardo simboliza el lugar de producción, en este caso la ciudad de Londres.



Fig. 3. Esfera isabelina, corona y anilla de suspensión. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN. N.º control 60700-ID007.



Fig. 4. Tapa trasera del reloj, muy similar a la delantera con pequeñas variaciones. Foto: Raúl Fernández Ruiz, MAN. N.º control 60700-ID002.

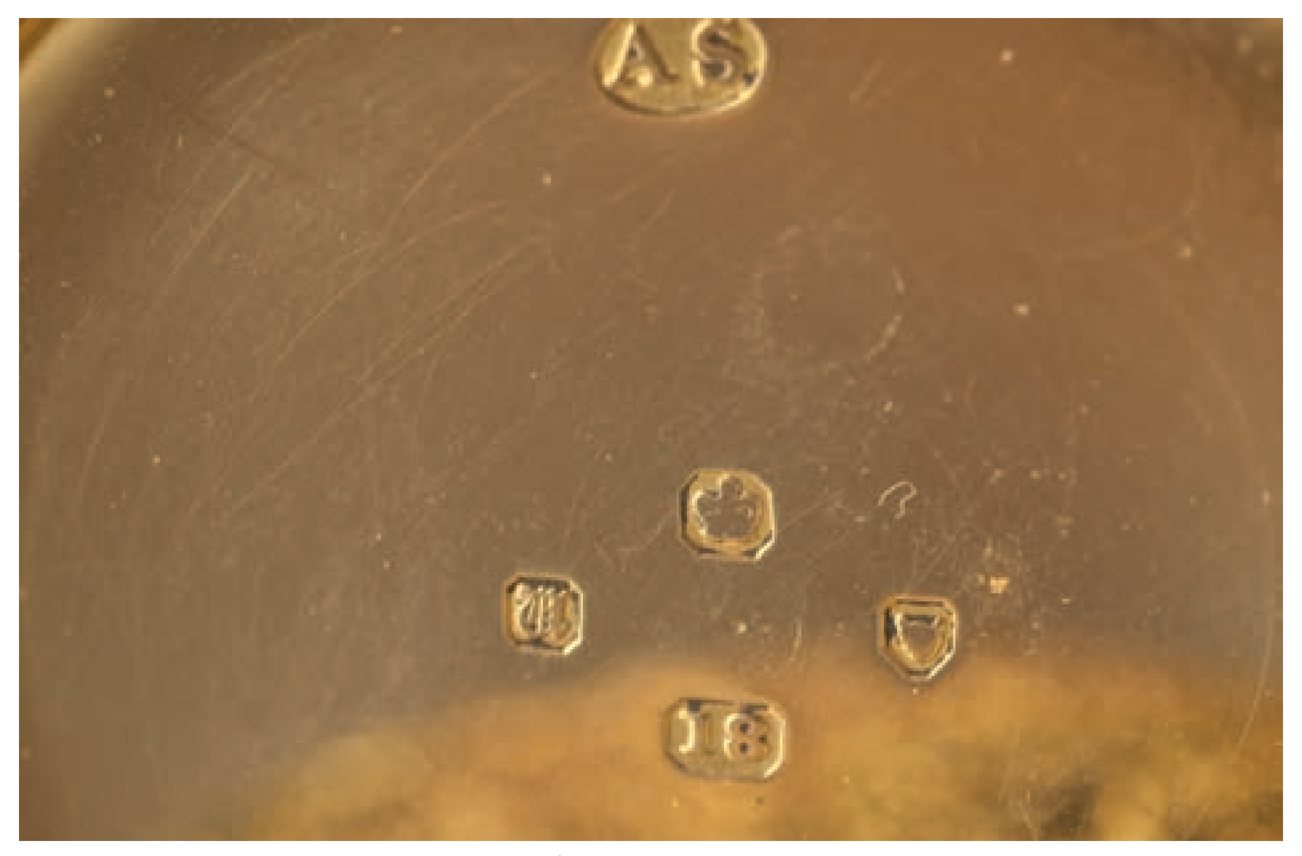


Fig. 5. Contrastes del reverso de la tapa trasera. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN. N.º control 60700-ID011.

Debajo de la tapa trasera, se localiza otra tapa, correspondiente al guardapolvo del reloj (fig. 6). Está profusamente labrada con una decoración floral que ocupa toda la superficie y, en torno al centro, se muestran los dos bocallaves para la cuerda y repetición del reloj. Sobre ellos existe una orla lisa en la que se ha grabado la inscripción «YSABEL SEGUNDA» y arriba de esta aparece una corona real.

En el reverso del guardapolvo se manifiestan, de nuevo, las marcas de los punzones. Esta vez aparecen las siglas AS y la corona con el 18 a ambos lados de los bocallaves, mientras que, más abajo, se ha dispuesto el número de serie del reloj. Por último, cabe destacar una pequeña marca en letra pequeña con el número 4784, ubicada entre el 3 y el 5 del número de serie, que seguramente aluda a una restauración posterior.

Por otra parte, el mecanismo (fig. 7) está realizado en latón dorado con destellos verdosos –tonalidad común en todas las obras de oro del relojero–. Tiene repetición a minutos (Mañueco, 1993: 405), un sistema que permite hacer sonar los minutos al paso de las agujas por cada uno de ellos y que se activa por medio del pulsador ubicado en la parte izquierda de la carrura sobre las cifras XII, I, II y III. Su escape es de cilindro de rueda dúplex, formado por rueda, volante de tipo *cut compensation* y muelle helicoidal de acero azulado. Además, cabe señalar que la toma de cuerda en este ejemplar aún era a través de llaves y no por sistema *remontoir*, como fue común a lo largo del siglo XIX.

La maquinaria está ubicada entre dos platinas redondas, separadas por medio de cuatro pilares cilíndricos. Su calibre es de tipo tres cuartos, por dejar uno de sus extremos al descubierto en una especie de foso, lugar donde se ha colocado el escape y la raqueta o puente del volante –en este caso, ornamentada con motivos florales grabados, y con una escala y las iniciales F (de *fast*) y S



Fig. 6. Visión del guardapolvo totalmente cincelado. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN. N.º control 60700-ID013.

(de *slow*)–. Su contrapivote, en vez de estar hecho con rubíes[23] –como fue habitual en las obras de Losada–, está realizado en diamante de talla rosé, material usado como símbolo distintivo en algunos ejemplares. La platina superior cuenta con la marca grabada «J. R. Losada 281 Regent Street LONDON» en el borde inferior, mientras que también está grabado «N.º 3513» más hacia su centro, haciendo nuevamente alusión al número de serie del ejemplar. Por esta superficie se pueden observar los extremos superiores de la tornillería en azul cobalto, otro de los emblemas empleado por el relojero en sus obras.

Además, hay que hablar del sistema *fusé* o huso que incorporaba Losada –como ocurre en este caso–. Este mecanismo fue aplicado a los ejemplares de tamaño medio-pequeño debido a que no podían albergar un proceso mayor de fuerza cinética. Por ello, está compuesto de tres partes: tambor, caracol y cadena articulada, en cuya unión reside la cuerda del propio reloj.

Se desconocen las horas de reserva de marcha de este ejemplar, aunque los relojes personales de Losada solían poseer una duración que fluctuaba entre las treinta y las treinta y seis horas.

Para finalizar, hay que hablar de la carrura debido a que tiene una ornamentación labrada que tiene continuidad en la caja. Este tipo de trabajos en el canto de los relojes era poco común, ya que eran mayoritariamente lisos, por lo que destaca respecto a otros ejemplares.

---

23 En los relojes de pequeño formato era habitual la incorporación de piedras preciosas que sirvieran como cojines o puntos antifricción de la maquinaria. Se usaban estos materiales en vez de otros porque, aunque encarecían el precio, son más resistentes y duraderos ya que su proceso de desgaste es más lento.



Fig. 7. Maquinaria del reloj, donde se aprecia perfectamente la platina redonda a tres cuartos y el volante. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN. N.º control 60700-ID018.

Como era habitual, la corona y la anilla de suspensión de estos modelos se colocaban sobre la cifra de las III. Por un lado, la corona está totalmente labrada con motivos florales y tiene el pulsador en su extremo y, por otro, la anilla de suspensión está casi al completo imbuida en elementos vegetales cincelados, menos su extremo superior que se mantiene liso. Aparece el contraste del 18 y tiene un mecanismo de apertura y cierre en su lado derecho para añadir una leontina, *châtelaine* o cadena.

Conclusiones

José Rodríguez Losada se puede considerar el mayor exponente de origen español dentro de la historia de la relojería. Sus piezas son muestras vivas de la historia y de la evolución técnica, de un contexto cultural en el que el lujo y la medición del tiempo se mezclaban dando lugar a ejemplares únicos tratados artesanalmente en su construcción, antes de la aparición de los procesos industriales que coparon el mercado hasta la actualidad.

El reloj de bolsillo conservado en el Museo Arqueológico Nacional es un claro ejemplo de todo ello. Un objeto con un acabado perfecto como joya, con una decoración y con un mecanismo preciso que determinan su singularidad. Posiblemente esta pieza sea una de las más espectaculares de este autor (en lo que se refiere a la manufactura de relojería de bolsillo) preservadas en la actualidad.

Si se compara con otros relojes de similares características y de la misma autoría, se podría equiparar únicamente al reloj de bolsillo tipo saboneta n.º 6172 custodiado en el Museo Naval de



Fig. 8. Reloj saboneta n.º 6172, que perteneció a Casto Méndez Núñez. Museo Naval de Madrid. Foto: Juan Antonio Clemente Izquierdo. N.º Inv. MNM/4322.

Madrid[24] –MNM/4322– (fig. 8), cuya producción es otro ejemplo de la maestría dispuesta sobre los modelos de la firma J. R. Losada. En este caso, la caja poco tiene que ver con la conservada en el Museo Arqueológico Nacional debido a que está realizada en piedra de sangre, aunque la esfera es semejante por el uso de las aplicaciones de oro y el profuso cincelado de la plata, que da lugar a la aparición de elementos vegetales sobre su superficie. Además, ambas maquinarias cumplen con casi las mismas características técnicas, teniendo un par de diferencias: el mecanismo del reloj que perteneció a Fernando de los Villares Amor cuenta con una toma de cuerda mediante llaves y una repetición de minutos, mientras que la máquina del que fue de Casto Méndez Núñez posee sistema *remontoir* en la corona –lo que hace que se prescinda de las llaves– y una repetición de medios cuartos y de segundos independientes, que permite utilizar este reloj también como cronógrafo.

No obstante, no se pueden dejar de mencionar otras instituciones públicas que poseen en sus colecciones piezas de este relojero, como el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, el Real Instituto y Observatorio de la Armada, el Palacio del Tiempo de Jerez de la Frontera, el Cuartel General de la Fuerza de Acción Marítima de Murcia, el Ayuntamiento de A Coruña, el Arsenal de Ferrol y, especialmente, el Museo Nacional de Artes Decorativas, en el que se atesoran dos sabonetas: el n.º 681, datado en 1846 –CE27994–, y el n.º 6073, de 1869 –CE27995–. Con diámetros ligeramente mayores respecto al reloj del Museo Arqueológico Nacional, estos ejemplares mantienen las cualidades técnicas de la firma J. R. Losada, entre las que se encuentran la repetición de minutos, la toma de cuerda por medio de llaves, el calibre redondo de tipo tres cuartos, el escape de cilindro de rueda dúplex y el volante de tipo *cut compensation*. Las mayores diferencias pueden observarse en la estética de sus cajas y esferas, estando mucho más trabajadas en la pieza de Villares Amor. En particular, hay que resaltar que la caja del n.º 6073 (fig. 9) también fue ejecutada por Alfred Stram, lo que continúa avalando la maestría de este orfebre y el espectacular tándem formado por Losada y Stram.

---

24 Datado en 1868, esta pieza perteneció al vicealmirante Casto Méndez Núñez.



Fig. 9. Reloj saboneta n.º 6073 con leontina. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MNAD. N.º control: 27995-ID002.

Bibliografía

Alonso Benito, J. (2009): «Mecánica y lujo de bolsillo», *Estrado. Boletín del Museo Nacional de Artes Decorativas*, n.º 6, p. 38.

— (2012): «Relojes», *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño*. Madrid: Asociación Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 60.

Alonso Luengo, L. (1990): *El reloj de la Puerta del Sol. Vida y genio de su constructor Losada*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Barquero Cabrero, J. D. (2004): *Enciclopedia del reloj de bolsillo: historia, catalogación, mecánica y detalles de las mayores colecciones públicas, privadas y museos internacionales*. Barcelona: Amat Editorial.

— (2007): *Todo sobre los relojes de bolsillo: de la decisión de compra a la catalogación*. Barcelona: Amat Editorial.

Benito Ruano, E. (1993): *Losada, el relojero de la Puerta del Sol*. Vol. 15 del ciclo de conferencias: *El Madrid de Isabel II*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Cardinal, C. (1989): *The watch from its origins to the XIXth century*. Londres: Artline Editions.

Fernández Duro, C. (1879): *Disquisiciones náuticas,* T. IV. *Los ojos en el cielo*. Madrid: Ministerio de Defensa-Instituto de Historia y Cultura Naval.

González González, F. J. (1998): «Péndulos astronómicos y cronómetros marinos de la Armada: el Observatorio de San Fernando y los antecedentes del Patrón Nacional de Tiempo (1753-1957)», *Asclepio*, n.º 50 (1), pp. 175-198.

Mañueco Santurtún, M.ª C. (1993): «Legado Villares Amor», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 404.

— (1993): «Reloj de bolsillo», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993.* Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 404-405.

Montañés Fontenla, L. (1954): *Capítulos de la relojería en España*. Madrid: Roberto Carbonell Blasco.

Moreno, R. (1995): *José Rodríguez de Losada. Vida y obra*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano.

Pérez Alija, O. (2017): «La familia del relojero Losada en Londres: Teresa del Riego y Philip Desborough, dos artistas ingleses de origen leonés», *Argutorio*, n.º 37, pp. 43-60.

Rodríguez Díez, M. (1909): *Historia de la muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Astorga*. Astorga: Establecimiento tipográfico de Porfirio López.

Rodríguez Vives, C. (2019): *Los exilios de Ramón Cabrera*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza.

Shenton, A. (1995): *Pocket watches: 19th & 20th century*. Londres: Antique Collectors' Club.

Tejeiro de la Rosa, J. M. (2017): «Un ilustrado madrileño del siglo XIX: Fernando de los Villares Amor», *Torre de los Lujanes*, n.º 71, pp. 225-238.

Thompson, D. (2009). *The history of watches*. Londres: Abbeville Press.

Zorrilla, J. (1882): *Recuerdos del tiempo viejo,* t. III. *Hojas traspapeladas*. Madrid: Eduardo Menguíbar.

La cultura Uruk y su reflejo en el Museo Arqueológico Nacional

The Uruk Culture and its Reflection in the Museo Arqueológico Nacional

Carmen del Cerro Linares (carmen.delcerro@uam.es)
Universidad Autónoma de Madrid. España

Resumen: La cultura Uruk muestra auténticas ciudades con una distribución espacial propia de la vida urbana y del nacimiento del Estado. Uruk (Tell Warka) es el yacimiento mejor conocido y su patrón fue exportado a otros asentamientos como Tell Uqair. En la acrópolis se sitúan edificios públicos y templos. Los templos Uruk se levantan sobre una plataforma y adornan sus paredes exteriores con mosaicos realizados con conos de cerámica cuya base es pintada de diferentes colores. La aparición del Estado conllevó una estratificación social y económica. Así, las ciudades de época Uruk se organizaban con trabajadores que trabajaban en las dependencias del templo y que eran recompensados con un codificado sistema de raciones, controlado administrativamente desde el Templo. El instrumento con el que se distribuían las raciones de grano es un tipo de cuenco, que es el objeto más representativo del periodo Uruk. El Museo Arqueológico Nacional alberga suficientes piezas Uruk como para estudiar esta cultura desde la sala dedicada al Próximo Oriente.

Palabras clave: Iraq. Mesopotamia. IV milenio a. C. Tell Warka. Tell Uqair. Eridu. Tell Brak.

Abstract: The Uruk culture reveals real cities with a spatial distribution typical of urban life and the rise of the State. Uruk (Tell Warka) is the best known site and its pattern was exported to other settlements such as Tell Uqair. Public buildings and temples are located on the Acropolis. The Uruk temples are raised on a platform and decorated on their outer walls with mosaics made of ceramic cones whose external face is painted in different colours. The emergence of the State involved social and economic stratification. Thus Uruk cities were organised with workers who worked in the temple quarters and were paid with a codified system of rations, which were administratively controlled from the Temple. Grain rations were distributed using a type of bowl, which is the most representative item of the Uruk period. The Museo Arqueológico Nacional hosts enough Uruk artefacts to study this culture located at Near East hall.

Keywords: Irak. Mesopotamia. 4th millennium BC. Tell Warka. Tell Uqair. Eridu. Tell Brak.

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 21-12-2021

La cultura Uruk, un acercamiento

La cultura Uruk puede estudiarse y enseñarse desde muchos puntos de vista, muchos prismas que llevarán siempre al encuentro con una cultura fascinante y que tiene su lugar, más que visible, en el Museo Arqueológico Nacional[1]. Por ello, vamos a establecer primero una serie de parámetros previos para que el lector se familiarice con la cultura Uruk, y así llegar a nuestro objetivo: acercarnos a las piezas Uruk que alberga la colección del Museo.

Durante el IV milenio a. C., la región de Mesopotamia muestra una evolución en la que deberíamos resaltar: la expansión de la producción y su redistribución controlada, el uso de sellos e instrumentos de control administrativo, el desarrollo importante del artesanado y de los bienes de lujo, y el nacimiento de la escritura (Frangipane, 1996: 177). El período Uruk en Mesopotamia (3900-2900 a. C.) se caracteriza, por tanto, por una auténtica explosión de los centros urbanos de dimensiones sin precedentes. Este impulso tiene relación con la emergencia de élites político-religiosas, un aumento de la estratificación social, la especialización laboral y la diferencia clara entre la ciudad y la aldea (Liverani, 1998: 34).

Los asentamientos urbanos de época Uruk son auténticas ciudades. En el centro, en lo que podemos llamar acrópolis, se levantan templos y edificios públicos. En el caso de Uruk, el complejo templario y administrativo del **é.anna** (dedicado a la diosa Inanna), dominaría la silueta de la ciudad. Su excavación permitió la primera periodización del período Uruk, que conforma los niveles XIII-III del edificio[2], y, como señala Van der Mieroop[3], «su monumentalidad nos dice mucho de la sociedad en Uruk. Solo pudieron ser construidos [los edificios] por una gran fuerza laboral que requería organización y liderazgo». Por otro lado, la tipología de las casas de la ciudad baja es muy distinta según los recursos económicos de la población. El esquema de ciudad tipo Uruk es exportado a varias regiones (al norte, noroeste, noreste y este de Mesopotamia), donde se crearon auténticas colonias copia del sistema de Uruk (que consideramos la gran ciudad, «la capital»), como es el caso de la ciudad-colonia de Habuba Khabira[4].

En Mesopotamia las construcciones son de adobe porque la piedra está lejos y es difícil de obtener. Los ladrillos y los adobes tienen formas y dimensiones distintas dependiendo de la época que estudiemos. En los niveles Uruk, los llamados *Riemchen mudbricks* son pequeños y cuadrados (16 × 16 cm). Pero una de las cosas que más llama la atención dentro de la arquitectura del período, es que algunos muros se recubren con una gruesa capa de barro en la que se insertan miles de conos de arcilla cocida cuya base quedaba a la vista y se pintaba de rojo, negro o blanco, formando dibujos en zigzag, triángulos, rombos… El resultado era un auténtico mosaico en la pared. Esta técnica de

---

1 Quisiera agradecer al Área de Publicaciones del Museo Arqueológico Nacional, y en especial a Concha Papí, la posibilidad de realizar este trabajo. Gracias por su amabilidad y comprensión en su labor como editora.

2 En total son dieciocho los niveles en los que se divide la secuencia estratigráfica del **é.anna** de Uruk. Los niveles I-II se adscriben al Dinástico Temprano (Al Soof, 1985: 16) y los niveles XVIII- XIV a la época Obeid (Sürenhagen, 1999: 13). La división interna del período Uruk en relación a los niveles del **é.anna** quedó fijada ya en 1957 por Le Breton (1957: 174): niveles XIII-XII, Uruk Temprano; niveles XI-VII, Uruk Medio, y niveles VI-IV, Uruk Tardío. El nivel III se asignó al periodo Yemdet Naṣr (Butterlin, 2014-2016: 487), una fase transicional que desemboca en el mundo sumerio.
La cronología del periodo Uruk fue revisada en 2001 en un encuentro realizado en Santa Fe y editado por M. S. Rothman con el título de *Uruk Mesopotamia and its neighbors*, publicado por la School of American Research Press. Los especialistas allí reunidos sugieren un cambio en la nomenclatura del periodo Uruk, por *Late Chalcolithic* (LC) 1-5, cinco niveles que abarcan desde el 4300 al 3000 a. C. (Rothman, 2001: 7-8).

3 Van der Mieroop, 2020: 52.

4 Habuba Khabira fue excavado por una misión alemana dirigida por E. Strommenger en otoño de 1968 (Strommenger, 1977: 63 y 1980: *passim*).

decoración es típica de Uruk y se exportó a otras ciudades como demuestran algunos edificios como el Templo Rojo de Tell Uqair[5], del que hablaremos más adelante.

La estatuaria a gran tamaño es una de las características de la cultura Uruk, pero también lo son pequeños artefactos, que podemos considerar objetos votivos o idolillos. De todos ellos, los ídolos oculados hallados en los niveles Uruk Temprano y Medio[6] del llamado Eye Temple de Tell Brak –un yacimiento situado junto al río Jabur (Siria) y excavado por M. E. L. Mallowan[7]–, son los más conocidos, sin olvidar los hallados en Tell Hamukar, a unos 50 km de Tell Brak (Cooper, 2016: 51) y donde todas las cerámicas foráneas pertenecen al Uruk Reciente (Algaze, 2004: 225). Aunque en Uruk no hayan aparecido ídolos oculados como los de Tell Brak, estos forman parte de una manifestación religiosa que sí se encuentra en el resto del Próximo Oriente a través de los llamados *Spectacle Idols*[8], hallados sobre todo en la *Al Yazirah* y Anatolia, pero también en yacimientos del sur como Uruk o Ur (Cooper, 2016: 30 y 34-35).

Durante el IV milenio a. C. la cerámica pintada y fina de la época anterior al período Uruk (el período Obeid) se interrumpe drásticamente y aparece una cerámica con un uso determinado y un alto grado de estandarización que se elabora muy rápidamente. Los desgrasantes son grandes, vegetales y minerales. Aunque existe una cerámica típica de engobe rojo pulimentado[9] y otra gris[10], la producción masiva es de cerámica común y a torno, con formas variadas como recipientes grandes para contener cereales, aceite, cerveza u otros líquidos, vajilla de mesa y cocina. Pero la forma más característica del período Uruk son los cuencos de borde biselado *(beveled rim bowls)*, de superficie alisada con la mano (Frangipane, 2000: 34), que llegan a ser el 80 % de la cerámica de esta época (Nissen *et al.*, 1993: 14), y que se documentan por vez primera en el nivel XII del **é.anna** (Van der Mieroop, 2020: 53). Su distribución geográfica es muy amplia: Mesopotamia, Siria, Turquía o Irán (*vid*. tabla 1). Se generalizan rápido por su forma estereotipada, fácil de hacer, y se expanden como la cultura Uruk, ligados a su historia política y comercial[11].

En el mundo Uruk surgieron élites dentro de las grandes familias de alto estatus que adquirieron el poder político y religioso en la comunidad. Comenzó así una estratificación social y económica, donde los sectores dominantes, junto con el derecho del ejercicio político y el control de los rituales, controlaban los bienes y las prestaciones de una buena parte de la población para financiar las actividades públicas (Frangipane, 1996: 196). Las ciudades de la época Uruk se organizaban con trabajadores y artesanos que trabajaban en las dependencias del templo o cerca de él y que eran recompensados con un codificado sistema de raciones, controlado administrativamente desde el templo, tal y como nos dicen los textos Uruk (Frangipane, 2000: 54). Los cuencos que tienen forma troncocónica, borde biselado, dimensiones modestas y están hechos a molde con una pasta grosera, son la medida –o medidas- para la distribución de (probablemente) grano. Como el cuenco se fabrica en serie, se utiliza el torno rápido (Liverani, 1998: 69-70), que modela el vaso de forma homogénea.

---

5 El Templo Rojo (o Templo Pintado) de Tell Uqair está representado en el Museo Arqueológico Nacional mediante una magnífica maqueta realizada por M. A. Núñez Villanueva e I. Martín Gútiez, elaborada para la Sala de Oriente tras la reapertura del Museo en 2014.

6 Como indica A. Cooper, los ídolos excavados por M. E. L. Mallowan en 1937 y 1938 fueron primero asignados al final de época Uruk (*ca*. 3000 a. C.), pero las excavaciones llevadas a cabo en el *tell* ya en la década de 2000 fijaron su cronología a mediados del IV milenio a. C. (Cooper, 2016: 52).

7 Mallowan, 1969: *passim*.

8 «Spectacle Idols are visually like Eye-Idols but are cruder in design and material, and structurally are fundamentally different» (Cooper, 2016: 34).

9 Al Soof, 1985: 19-23. *Vid*. 1973/58/PO/46, *Uruk Red Ware*.

10 Al Soof, 1985: 23-27. *Vid*. 1973/58/PO/160, *Uruk Grey Ware*.

11 En el Museo Arqueológico Nacional, las piezas de cerámica Uruk provienen de Tell Uqair, Eridu, Ur y la misma Uruk, todas situadas en Mesopotamia.

Cronología calibrada	Periodo	Mesopotamia	Al Yazirah	Irán
4200-3900	Obeid Tardío	Cuencos pulidos	Vasijas de gran formato a torno lento Cuencos pulidos	Cuencos pulidos
3900-3600	Uruk Temprano	Aparición de los cuencos de borde biselado (3900 a. C.)	Desaparición de las vasijas de gran formato a torno lento *Coba bowls* (Arslantepe) Escasa producción de cuencos de borde bilesado (Tell Brak, Nineveh, Amuq)	Cuencos pulidos
3600-3400	Uruk Medio	Gran producción de cuencos de borde biselado Copas cónicas	Gran producción de cuencos de borde biselado (3600 a. C.) Copas cónicas	Gran producción de cuencos de borde biselado en algunos yacimientos (3600 a. C.) Copas cónicas
3400-3200 3200-3100	Uruk Tardío Yemdet Naṣr	Desaparición paulatina de los cuencos de borde biselado Vasijas de gran formato Incremento de las copas cónicas	Cuencos de borde biselado Vasijas de gran formato Incremento de las copas cónicas	Desaparición paulatina de los cuencos de borde biselado Vasijas de gran formato Incremento de las copas cónicas
3100-2900	Dinástico Temprano I	Copas con pie macizo	Desaparición de los cuencos de borde biselado (3000 a. C.) excepto en algunos yacimientos sirio-anatólicos	Copas con pie macizo

Tabla 1. Cronología de los cuencos de borde biselado basada en Goulder (2010: 352).

El resultado es una pérdida en la decoración, pero se gana producción ante una elaboración rápida, que llega a ser rutinaria. Se pone un bloque de arcilla sobre el torno y se hace un vaso tras otro cortando la base con una cuerda de forma tan rápida que en el fondo del vaso queda la forma de la cuerda y en la boca la acanaladura de los dedos del alfarero. El borde no queda bien perfilado y en ocasiones quedan restos de arcilla pegada (Liverani, 1986: 87 y figs. 25a y 26).

Según J. D. Forest, los cuencos biselados se fabricaron inicialmente para servir los grandes banquetes organizados por la élite de Uruk. Su empleo se generalizó rápidamente al hacerlos incluso a molde (Forest, 1987: 1-2 y 18) para los banquetes de muchos invitados, de tal manera que la producción habitual de recipientes no era bastante. Pronto se generalizan por su forma estereotipada, fácil de hacer, se expanden como la cultura Uruk y están ligados a su historia política y comercial. La élite Uruk de las colonias los usarían en privado y para la alimentación (Forest, 1987: 19). Pero T. W. Beale[12] consideró que los cuencos tienen demasiadas diferencias entre ellos como para ser medidas regulares de reparto y propuso que fueran vasos votivos, que se dejaban ante la divinidad, se vaciaban y descartaban en las cercanías del templo. A. R. Millard (1988: 51-52), consideró, sin embargo, que los cuencos eran moldes para hacer pan, porque aparecen en ocasiones asociados a hornos, lo que no quiere decir que su uso se extendiera a las funciones que indican otros autores. A esta idea se sumó más tarde J. Goulder (2010: 359-350), pero conceptuando el cuenco como un objeto activo (y no un simple contenedor) que, aunque muestra diferencias, lo hace dentro de una uniformidad que permite una producción de pan en serie y por tamaños; no importa la mala cali-

12 Beale, 1978: *passim*.

dad del contenedor sino la necesidad de una enorme producción ante un número significativo de trabajadores. J. L. Montero Fenollós y J. Sanjurgo Sánchez (2021: 105 y 121) se inclinan también por el hecho de que los cuencos sean moldes para elaborar pan.

La economía de la Mesopotamia del IV milenio a. C. se sustentaba en dos elementos principales: la cebada y la oveja. La cebada tiene una maduración muy rápida y aguanta muy bien los suelos salinos, por eso tiene ventaja sobre otros cereales. El templo tiene sus propias tierras, ganados y trabajadores, a los que retribuye con pan, según J. Goulder *(vid. supra)* o raciones alimentarias siguiendo la teoría tradicional (Liverani, 1998: 45-47), no solo de cebada sino también de lana (Liverani, 1998: 52). El sistema de raciones tiene en cuenta diferentes factores: diferencias por sexo y edad. Un trabajador masculino adulto es pagado con una ración de cebada de 2 l al día, una mujer recibe la mitad, un niño un tercio y un lactante supone un suplemento de un sexto para la madre. La cebada y el aceite se pagan cada mes, y la lana al año. No solo se puede pagar así a los trabajadores del campo sino también a escribas y administrativos (Liverani, 1986: 119). Los meses según el calendario mesopotámico son de treinta días, lo que se adapta perfectamente al sistema de numeración sexagesimal mesopotámico: con raciones de 60 l de cebada para hombres, 30 l para mujeres y 20 l para los niños, este sistema facilita la distribución y la contabilidad estatal (Liverani, 1986: 120). Por esta razón, los cuencos tienen al menos tres dimensiones fijas: 1 **silà** (0,90 l), 2/3 de **silà** (0,60 l) y 1/2 de **silà** (0,45 l), que se corresponde con el sistema de raciones para hombres, mujeres y niños. La medida de estas raciones se fijó muy pronto y casi no fluctuó durante el IV y III milenio a. C.

En relación con la gestión administrativa, siempre hay que recordar el hallazgo –en 1931–, en los niveles IV-III del gran complejo templario del **é.anna** (3200-3000 a. C.), de los primeros documentos administrativos redactados con un sistema de escritura arcaico, claramente en conexión con gestiones económicas cerca de las zonas templarias (Liverani, 1998: 77). Son pictogramas donde cada signo reproduce un objeto reconocible, que luego se transformará en la escritura cuneiforme (Liverani, 1998: 14-15).

La cultura Uruk en el Museo Arqueológico Nacional

Como avanzábamos al inicio de este trabajo, la cultura Uruk ocupa una parte importante de la colección relativa al Próximo Oriente antiguo expuesta al público en el Museo Arqueológico Nacional, así como en los almacenes[13]. Son veinte piezas[14] –algunas fragmentadas–, estudiadas en su totalidad por J. M.ª Córdoba Zoilo, tal y como muestran los archivos del Museo, y una excelente maqueta del Templo Rojo de Tell Uqair. Por tanto, aquí no vamos a hacer un catálogo exhaustivo de las mismas, sino que vamos a relacionar las piezas con lo que ya sabemos de la cultura Uruk.

El Museo conserva: cinco ídolos oculados procedentes de Tell Brak; seis conos de decoración de las paredes exteriores del Templo Rojo, una orza y una vasija con pitorro de Tell Uqair; un cuenco y fragmentos de cuencos, un fragmento de jarra con pitorro y un cuenco de borde biselado procedentes de Eridu, y una gran copa con pie macizo (o frutero) hallada en Ur. En los almacenes hay también un fragmento de jarra con pitorro cuya procedencia no queda consignada. Todas las piezas ingresaron en el Museo en 1973 tras la muerte de Julio Martínez Santa-Olalla (Del Cerro, 2006a: 263),

---

13 Quisiera agradecer la disponibilidad y la ayuda que me han prestado Esther Pons, conservadora-jefa del Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo e Isabel Olbés, técnica de Museos adscrita al mismo departamento. Gracias a ellas, sin duda, se ha llevado a cabo esta investigación.

14 Repartidas entre la Sala del Próximo Oriente, la antesala de la misma y los almacenes.

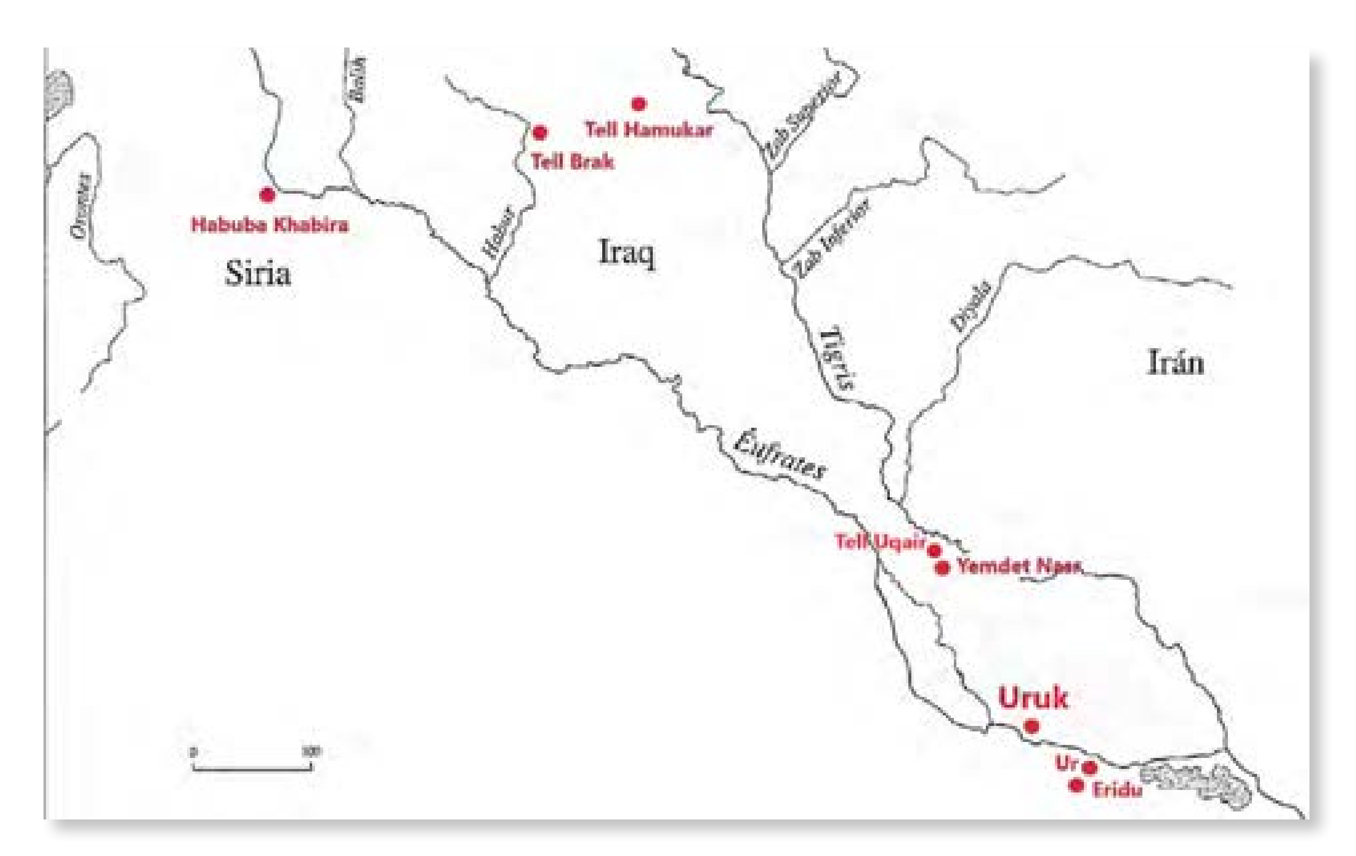


Fig. 1. Mapa del Próximo Oriente con los yacimientos mencionados en el texto (C. del Cerro).

provenientes de la colección que este investigador había iniciado años atrás en colaboración con el recién estrenado Museo Nacional de Iraq, sito en el centro de Bagdad.

Los ídolos están todos fragmentados, pero nos permiten ver con claridad que pertenecen a las inmediaciones del Templo de los Ojos *(Eye Temple)* de Tell Brak. Los cinco (n.os Inv. 1973/58/PO/43, 1973/58/PO/49, 1973/58/PO/51, 1973/58/PO/52 y 1973/58/PO/265) están fechados en la segunda mitad del IV milenio (3500-3000 a. C.). De todos ellos, los idolillos (o quizás deberíamos decir exvotos), 1973/58/PO/49, 1973/58/PO/53 y 1973/58/PO/265 han sido publicados en 2006 (Córdoba, y Pérez, 2006: 276-277), mientras que los ídolos 1973/58/PO/51 y 1973/58/PO/52 (y de nuevo 1973/58/PO/53) ya fueron publicados en 1993 (Marcos, 1993: 475, figs. 405, 407 y 407). Se trata en total de cinco figuritas planas de alabastro, incisas en su anverso y lisas en su reverso.

El ídolo 1973/58/PO/49 es el más pequeño (2,8 × 2,1 × 0,7 cm), pero permite ver dos pares de ojos superpuestos[15]; los de abajo salen del cuello del idolillo, aunque el ojo derecho inferior está casi perdido y el superior derecho quemado (fig. 2). Los rasgos faciales son sucintos, señalando el contorno de ojos, pupilas y cejas. Este tipo de idolillos, doblemente oculado y superpuesto, no es muy común en Tell Brak y A. Cooper señala solo dos ejemplos, uno de ellos en el Metropolitam Museum y el otro anotado por M. Mallowan[16], pero de ubicación desconocida. En su opinión y en la de Mc. Gibson (Gibson *et al.*, 2002: 57-58), puede tratarse del exvoto de un adulto que llevaría a su hijo en la espalda como símbolo de protección o de la representación de una divinidad que vigila a su adorador de manera rotunda (Cooper, 2016: 80). El exvoto que conserva el Museo Arqueológico Nacional es prácticamente idéntico al custodiado en el Metropolitam Museum.

15 Cooper, 2016: 100. (*Vid.* fig. 3.13). The Metropolitan Museum 51.59.9. *Multiple Eye-Idol Type*.
16 Mallowan, 1947: 138.



Fig. 2. Idolillo doblemente oculado de Tell Brak. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/49.

El ídolo 1973/58/PO/51 (2,6 × 2,6 × 0,5 cm) posee dos grandes ojos rematados con cejas incisas, pupilas y conserva el arranque del cuello. La superficie es rugosa y está ennegrecida, pero conserva un elemento que lo distingue de la mayoría: una especie de corona con tres puntas o tocado en la cabeza[17] (fig. 3).

Los ídolos 1973/58/PO/53, 1973/58/PO/265 y 1973/58/PO/52 son los más comunes, se hallan tanto en Tell Brak como en Tell Hamukar. El exvoto 1973/58/PO/53 (4,3 × 4,6 × 0,9 cm) es una figurita oculada simple[18], fragmentada, con dos enormes ojos, y conserva el cuello –corto y grueso– y parte del cuerpo, que se inicia en unos hombros angulosos (Córdoba, 2007b: 232). El exvoto 1973/58/PO/265 (5,1 × 3,2 × 0,7 cm) está prácticamente completo (fig. 4), muestra dos enormes ojos, cejas y pupilas, cuello, hombros y casi todo el cuerpo, lo que nos permite ver que es idéntico al exvoto 1 HM 105 hallado en Tell Hamukar[19]. Finamente, el exvoto 1973/58/PO/52 (2,1 × 2,2 × 0,7 cm) posee dos grandes ojos, pupilas muy abiertas, cejas y una incisión que separa la cabeza del cuello[20]; es una de las piezas menos trabajadas de las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, y muy común en Tell Brak.

Los conos de decoración de arcilla, considerados una especie de fósil director, son propios del período Uruk, relacionados con edificios monumentales. Se introducen en una capa de mortero de 10 a 20 cm (Van Ess, 2013: 129) en elementos arquitectónicos de edificios monumentales del IV milenio a. C., como pilares, paredes exteriores, paneles, frisos y (raramente) en paredes interiores,

---

17 Cooper, 2016: 61. (*Vid*. fig. 1.37). Nicholson Museum, NM50.292. *Eye-Idols with Head Wear Type*.
18 Cooper, 2016: 60. *Single Eye-Idol Type*.
19 Gibson *et al.*, 2002: 59.
20 Cooper, 2016: 90. (*Vid*. fig. 1.8). The Metropolitan Museum, 51.59.1. *Single Eye-Idol Type*.



Fig. 3. Idolillo oculado con tocado de Tell Brak. Foto: Alberto Rivas Rodríguez, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/51.



Fig. 4. Idolillo oculado de Tell Brak. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/265.

también se pueden utilizar en combinación con los entrantes y salientes de las fachadas. En Uruk incluso se han hallado en enormes montones sin poderlos asignar a un edifico concreto (Van Ess, 2013: 128). En Mesopotamia se han encontrado conos desde 2 a 30 cm de largo por 0,8 a 6 cm de diámetro (Van Ess, 2011-2013: 184). Los colores que muestran en la cara visible son rojo, amarillo, blanco y negro, y se han hallado en más de setenta patrones geométricos: rayas, rombos, triángulos, zigzags, mallas o espigas (Eichmann, 2007, i66f.). Aunque los conos eran un elemento ornamental, la realidad es que también preservaban las paredes de adobe de la erosión (Van Ess, 2011-2013: 185).

De los seis conos de decoración que conserva el Museo, tres fueron publicados en 2006 por J. M.ª Córdoba Zoilo y M.ª C. Pérez Die (2006: 278): 1973/58/PO/57, 1973/58/PO/60 y 1973/58/PO/61. Todos están fechados entre el 3500 y el 2900 a. C. y provienen de Tell Uqair, un yacimiento ubicado a 80 km al sur de Bagdad; son, por tanto, contemporáneos de los ídolos de Tell Brak. Los conos del Museo tienen unas dimensiones de entre 7,6 y 8,2 cm de largo por 1,5 a 1,9 de diámetro; son, por tanto, de mediano pequeño a mediano tamaño, y están hechos de pasta amarilla o amarillo-verdosa, mientras que en la base del cono restos de pintura negra o roja aún son visibles en dos de ellos (figs. 5 y 6).

Los conos del Museo están ineludiblemente unidos a la maqueta[21] (2005/111/E/2) que contiene la sala y que representa el Templo Rojo de Tell Uqair[22], la Antigua Urum, excavada en 1940 y 1941 por S. Lloyd y F. Safar (figs. 7 A y B). El templo, de planta tripatita y eje longitudinal, se levanta sobre una plataforma de 5 m de altura (construida en dos niveles), de ladrillos de forma típicamente Uruk *(Riemchen mudbricks)*, y está decorado con los conos. La plataforma superior es rectangular, pero la inferior tiene una forma semicircular. Ambas quedan salvadas por un tramo de escaleras. La superficie de la plataforma estaba recubierta

[21] La maqueta está realizada en poliéster. Altura 120 cm; anchura: 75 cm. Que la mayor parte de las piezas Uruk de la colección del MAN provengan de Tell Uqair es la razón por la que se eligió reproducir a escala este edificio y no cualquier otro del periodo Uruk.

[22] McMahon, 2014-2016: 353-354.



Fig. 5. Cono de cerámica de Tell Uqair. Foto: Alberto Rivas Rodríguez, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/59.



Fig. 6. Cono de cerámica de Tell Uqair. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/168.



Fig. 7 A y B. Maqueta del Templo Rojo de Tell Uqair sita en la Sala del Próximo Oriente del MAN. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

de betún, y su borde superior estaba decorado con hiladas de conos de arcilla, cuya base estaba pintada en negro (McMahon, 2014-2016: 353). El templo es muy similar al Templo Blanco o Templo de Anu de Uruk (Lloyd; Safar, y Frankfort, 1943: 134), uno de los edificios más famosos del período, levantado sobre una plataforma de 12 m (Eichmann, 2013: 120), salvada por una gran escalinata. La maqueta del Templo Rojo nos permite ver una fachada en salientes y entrantes, que combinan el rojo (salientes) y el blanco (entrantes) en sus cuatro lados. Seis de los conos que decoraban el Templo Rojo se pueden ver en el Museo Arqueológico Nacional, al que llegaron por formar parte de la colección de Julio Martínez Santa-Olalla, igual que los exvotos de Tell Braq.

La cerámica que se puede ver en el Museo se resume en nueve piezas, pero abarcan todo el periodo Uruk y son significativas del período en forma y pasta. Todas provienen del intercambio realizado por Julio Martínez Santa-Olalla, y son las siguientes:

– 1973/58/PO/43. Pitorro procedente de Eridu, de sección ovalada, más ancho junto al cuerpo y de sección circular en su punta (10,2 × 6,4 × 0,9 cm). Es de pasta grosera, verdosa amarillenta, con desgrasantes minerales negros pequeños. El pitorro fue aplicado a la pieza antes de la cocción. Como señalan J. M.ª Córdoba Zoilo y M.ª C. Pérez Die (2006: 276), estos pitorros curvos suelen aplicarse a tinajas de transporte.
– 1973/58/PO/44. Fragmento de jarra con pitorro procedente de Eridu (11 × 9,9 × 0,6 cm y 12 cm de diámetro). Es una jarra, hecha a torno, de cuello corto, borde redondo y ligeramente exvasado, y forma globular con paralelos en los niveles XIII-XII del **é.anna** (Al Soof, 1985: 30). El pitorro es largo, recto y de sección circular, más ancho en la unión con el cuerpo de la jarra. La cerámica es de color *beige* a marrón, fina, con desgrasantes vegetales blancos pequeños, y contiene mica. La superficie está dañada y no presenta engobe.
– 1973/58/PO/46. Borde de un cuenco, apuntado y al exterior, de cuello corto y forma globular procedente de Eridu (43 ×, 3,5 ×, 0,3 y 32 cm de diámetro en la boca), fechado en 3000-2900 a. C. La pasta es fina, densa, marrón-naranja, con desgrasantes minerales muy pequeños, con un engobe rojo bruñido. Esta pasta es conocida como *Uruk Red Ware*, típica del periodo Uruk (Córdoba, y Pérez, 2006: 275). La *Uruk Red Ware* es una cerámica bien cocida cuyo color proviene del uso de la hematita. Su aparición es paulatina desde los primeros niveles, pero solo es abundante en el nivel VI del **é.anna**, con orzas con asitas, jarras globulares y cuencos abiertos (Al Soof: 1985, 22), como el que alberga el Museo.
– 1973/58/PO/47. Cuenco de borde plano y hacia el exterior, de paredes rectas, base estable y fondo plano (9,9 × 7,9 × 1,5 cm y 79 cm de diámetro en la boca), con paralelos en el nivel VII del **é.anna** (Uruk Medio), pero procedente de Eridu. Reconstituido en gran parte, pero permite ver una pasta amarillenta con desgrasantes minerales y marcas de torno, superficie rugosa y falta de engobe.
– 1973/58/PO/48. Jarra con pitorro procedente de Tell Uqair (33 × 11 cm de diámetro de base) que cuenta con paralelos en los niveles XIII-XII del **é.anna** (al Soof, 1985: 30), pertenece al período Uruk Temprano. La jarra, hecha a torno, cuenta con un borde exvasado, boca ancha, cuello de paredes rectas, cuerpo globular, base estable y un fondo de sección trapezoidal; el pitorro es largo, recto y de sección circular (Córdoba, 2007a: 231). La pasta es de color amarillo claro con desgrasante mineral, muy pequeño de color negro, rojo y blanco, sin engobe (fig. 8).
– 1973/58/PO/54. Orza hecha a mano (5,5 × 0,4 × 4,4 cm de diámetro exterior) procedente de Tell Uqair[23]. La orza tiene borde redondo, cuello corto recto y cuerpo globular, con base inestable de fondo convexo. En la parte superior del cuerpo tiene cuatro asitas que permitirían su suspensión. Está fechada en época Yemdet Naṣr (3000-2900 a. C.).

[23] La pieza ha sido publicada en dos ocasiones: Córdoba, y Pérez, 2006: 277 y Córdoba, 2007c: 233.



Fig. 8. Jarra con pitorro de Tell Uqair, Uruk Temprano. Foto: Fernando Velasco Mora, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/48.

– 1973/58/PO/64. Se trata de una gran copa –a torno– de boca amplia y pie macizo, una especie de frutero, de borde apuntado y vuelto hacia el exterior (29 ×, 27,5 cm diámetro base y 27 cm diámetro exterior), que proviene de Ur. El pie está diferenciado del cuerpo y la base es amplia y abierta, estable, con cuatro orificios de 2,8 cm de diámetro. La pasta y la superficie son de color *beige* amarronado. Presenta decoración incisa. En el borde exterior, una línea ondulada rodea la pieza. En las dos breves molduras escalonadas que hay bajo el borde y separando la base del pie se ven pequeñas líneas verticales paralelas. El pie está decorado con un diseño vegetal (palmas en disposición vertical), mientras que en la base se dibujaron triángulos reticulados. Se data al final del periodo Uruk 3000-2900 a. C., en el periodo Yemdet Naṣr (fig. 9).



Fig. 9. Copa con pie macizo (o frutero) de Ur, datado en época Yemdet Naṣr. Foto: Alberto Rivas Rodríguez, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/64.

- PO/160+45. Fragmentos de un cuenco de borde redondo, recto y vertical con paralelos en los niveles XIII-X del **é.anna**, por lo que pertenece al Uruk Temprano. Se encontró en Eridu. Se trata de un cuenco de pasta gris, densa, bruñida metálica con desgrasantes minerales blancos muy pequeños y muy escasos, conocida como *Uruk Grey Ware*. El cuenco está restituido en parte con escayola. La cerámica gris se hace a torno rápido y en ocasiones llega a ser de pasta negra, engobe gris, bruñido y muy bien cocida. Aunque es visible desde el nivel XIII, la pasta es más abundante en niveles XI-X; se trata de cuencos de paredes altas (Al Soof, 1985: 25-26), como el que alberga el Museo.
- Pero quizás la pieza más llamativa (1973/58/PO/42) y que ya fue seleccionada como pieza del mes dentro del ciclo *Los mensajes de la cerámica*[24], en 2006, es un cuenco de borde biselado procede del yacimiento de Eridu, ciudad situada en la Mesopotamia sur, en un edificio que pertenece a la época Uruk. El cuenco se fecha, por tanto, entre el 3500 y 3100 a. C. y está hecho a molde y deformado. La pasta es grosera de color verde, la textura de la superficie

[24] *Cfr*. C. Del Cerro, 2006b.



Fig. 10. Cuenco de borde biselado de Eridu. Foto: Alberto Rivas Rodríguez, MAN. N.º Inv. 1973/58/PO/42.

exterior es irregular mientras que el interior está alisado a mano. Posee desgrasantes minerales abundantes que dejan huellas en la pasta. Las dimensiones de la pieza son: 7,6 cm de alto, 0,6 cm de diámetro en la base, 11-15 cm de diámetro interior de la boca (debido a la deformación del cuenco) y 12,5-16 cm de diámetro exterior de la boca (debido igualmente a la deformación del cuenco) (fig. 10).

La cocción del cuenco se produjo en un horno con atmósfera oxidante y sufrió la deformación que presenta en el proceso de fabricación. Es posible que su elaboración fuese demasiado rápida o se coció a demasiada temperatura y se deformó, lo cierto es que quedó inservible. La realidad es que son tantos los cuencos de borde biselado descartados hallados en todo el Próximo Oriente, que no era improbable que el Museo Arqueológico Nacional conservase uno de ellos. La razón de tal descarte es aún desconocida (Van der Mieroop, 2020: 53). Como este recipiente es una medida de capacidad del cereal que se entregaba a cada trabajador como pago por su trabajo en las obras públicas, la deformación de la pieza probablemente le impidió desarrollar la función para la que fue creada, lo que motivó que fuera desechada.

Uruk y el Museo Arqueológico Nacional a modo de epílogo

El método conocido como «aprendizaje basado en el objeto» *(object-based learning)* podría ser el sistema que imbrique nuestro conocimiento de la cultura Uruk y las posibilidades que ofrece el Museo Arqueológico Nacional de acercarse a ella. A. Al Khabour lo define así: «El término hace referencia al método pedagógico que implica la integración activa de los objetos en el entorno de aprendizaje […] El método también se conoce como aprendizaje basado en el museo, aprendizaje inspirado en

el objeto y consulta basada en el objeto» (Al Khabour, 2021: 23). Y es que formarse en un museo es siempre eficaz y pedagógico, fomenta el interés y abre un campo de aprendizaje muy valioso. En España, pocas son las colecciones que pueden ayudar a aquellos que se acercan al Próximo Oriente antiguo, y aunque la colección del Museo Arqueológico Nacional pueda parecer pequeña, no lo es en calidad ni en posibilidades. Así, el mundo Uruk se puede entender y asimilar en el Museo desde el punto de vista de la arquitectura y la decoración, el culto y las divinidades, la cultura material y la administración del recién estrenado Estado en el Próximo Oriente.

A través de la maqueta del templo de Tell Uqair –y sabiendo que el edificio es realmente parecido al icónico Templo de Anu, padre de los dioses sumeroacadios, sito en Uruk– podríamos explicar a un eventual grupo de alumnos o visitantes cuáles son las características principales de la arquitectura templaria en el IV milenio a. C. en Mesopotamia. Edificios levantados con un adobe característico del período, y de planta tripartita, elevados sobre una plataforma o una doble plataforma, que no ocupan toda el área de la misma, y a los que se accede a través de tramos de escaleras en las esquinas de la estructura. Con ello se ponen las bases de la futura *zigurratu*, la torre escalonada que acabará siendo parte del paisaje mesopotámico desde finales del III milenio a. C., y a la que el Museo hace mención en un panel. Ganada la plataforma, los templos se muestran con un aspecto macizo (como ocurrió siempre en Mesopotamia), con techo plano, fachadas de entrantes y salientes, una fachada principal con una o varias puertas (dos en el caso de Tell Uqair) y una profusión de colores que llenaría la vista del creyente. La decoración es única: miles de conos de arcilla cocida que, pintados en su base e insertos en la pared, en un panel o en los entrantes de la fachada, creaban infinidad de patrones de mosaicos. En el caso del Templo Rojo, los conos quedan combinados con un cuidado revoco de color rojo que resaltaría en la parte de la fachada que no cubre el mosaico. Los conos no solo se advierten en la fachada de la maqueta sino que, expuestos en la vitrina, permiten entender su forma y función.

La decoración no es el único aspecto relativo al culto que podríamos tratar, porque situados dentro del edificio nos llamaría probablemente la atención la estatuaria asociada al mismo. Aunque en época Uruk surge la estatuaria a gran tamaño, lo más probable es que pequeñas figuritas, a modo de exvotos, se agruparan en algún sector del templo. Son los llamados «ídolos oculados» que han aparecido en muchos lugares del Próximo Oriente, siendo los hallados en Tell Brak los más famosos. Desde Mesopotamia a Siria, estos ojos representan probablemente a aquellos que se acercaron a la divinidad. En el caso de Tell Brak, una estructura monumental llamada Templo de los Ojos, contenía miles de exvotos o idolillos de piedra que quedaban en manos de la divinidad visitada. La mayor parte de ellos muestran una cabeza esquematizada y dos grandes ojos, pero también los hay con dos pares de ojos y con un atuendo en la cabeza. Los tres tipos están representados en la vitrina del Museo. Es, sin duda, tentador buscar a la divinidad que «mira» sin cesar y hallar al final del camino a la diosa Inanna, la misma que rige los destinos de Uruk, pero, mientras que no dudamos de la consagración de Uruk a Inanna ya en el IV milenio a. C., en Tell Brak su culto se documenta solo claramente ya en el III milenio a. C. (Cooper, 2016: 56).

La vida cotidiana de las comunidades Uruk podría explicarse ahora a través de su cerámica, porque tanto pastas como formas propias de Uruk están representadas en el museo (*vid.* tabla 1). La tipología de las pastas y de las formas podría aprehenderse definitivamente: la pasta común de color amarillento con recipientes hechos a mano (orzas) y a torno (jarras y tinajas con pitorro, cuencos de paredes rectas), la llamada *Uruk Red Ware* (cuenco globular), la conocida como *Uruk Grey Ware* (cuenco de paredes rectas) y la pasta grosera (en esta ocasión verdosa) propia de los cuencos de borde biselado.

Desde el punto de vista cronológico, el acercamiento sería igual de fructífero: todos los niveles Uruk están representados en el Museo. El periodo Uruk Temprano (3900-3600 a. C.), con paralelos en los niveles XIII-XII del gran complejo templario del **é.anna** en Uruk, lo representan una jarra con

pitorro de Tell Uqair, un pitorro de una posible tinaja de transporte y un fragmento de una jarra con pitorro de Eridu. Al periodo Uruk Medio (3600-3400 a. C.), con paralelos en los niveles XI-VII del **é.anna**, pertenecen un cuenco de borde plano de pasta común y un cuenco *Uruk Grey Ware* hallados ambos en Eridu. Finalmente, el Uruk Tardío (3400-3000 a. C.) se muestra a través de un cuenco *Uruk Red Ware* y un cuenco de borde biselado, ambos procedentes de Eridu. A la fase transicional que conocemos como Yemdet Naṣr (3000-2900) corresponden la orza de Tell Uqair y el frutero hallado en Ur, que nos anuncian los tipos ya propios del mundo sumerio (*vid*. tabla 1).

La presencia de tinajas de transporte acercaría al visitante a las rutas comerciales y a los bienes trasportados desde Mesopotamia, como aceite o grano, a lo largo de las vías fluviales que conforman el Tigris y el Éufrates, y hacia el Golfo Pérsico.

La existencia de un cuenco de borde biselado entre las piezas nos permitiría finalmente explicar, a través de un objeto concreto, el sistema de redistribución propio del primer Estado documentado en la Historia; es decir, cómo la administración de esta primera experiencia urbana hubo de avanzar desde las simples fichas de contabilidad a la necesidad de registrar las transacciones impulsadas desde el Templo. Lo hace a través de textos de carácter arcaico y escritura analítica, donde estos cuencos quedan consignados con el signo **nindá** (pan/cuenco), que, sumado al signo **saĝ** (cabeza), podía leerse **gu**$_7$ (distribución, comida, comer). Las tablillas de finales del IV milenio a. C. muestran una cabeza esquemática y un cuenco rotado 90º a la izquierda a la altura de la boca. Los dos signos unidos representan una ración, así como la acción de comer. Gracias al registro escrito podemos, por tanto, estar totalmente seguros de la función de los cuencos de borde biselado y unirlos sin duda al sistema de raciones y al consumo de alimentos que caracteriza al período Uruk. De nuevo el Museo Arqueológico Nacional nos acerca al mundo Uruk desde la misma vitrina.

Recorrer mil años de historia (la de la cultura Uruk) y la geografía mesopotámica es posible en el Museo Arqueológico Nacional; sirva este apunte para reflejarlo en toda su medida.

Bibliografía

Al Khabour, A. (2021): «El aprendizaje basado en el objeto. El Aula Didáctica Antonio Blanco Freijeiro de la Universidad Autónoma de Madrid», *Nomina in aqua scripta. Homenaje a Joaquín María Córdoba Zoilo*. Edición de Adolfo Domínguez *et al*. Madrid: UAM, pp. 21-34.

Al Soof, B. A. (1985): *Uruk Pottery. Origin & Distribution*. Bagdad: Republic of Iraq, Ministry of Culture & Information, State Organization of Antiquities & Heritage.

Algaze, G. (2004): *El sistema-mundo de Uruk. La expansión de la primera civilización mesopotámica*. Barcelona: Ed. Bellaterra.

Beale, T. W. (1978): «Bevelled Rim Bowls and their Implications for Change and Economic Organization in the Later Fourth Millennium B.C.», *JNES*, 37, pp. 289-313.

Butterlin, P. (2014-2016): «Uruk-Kultur», *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 14, pp. 487-494.

Cerro Linares, C. del (2006a): «Julio Martínez Santa-Olalla (1905-1972) o la colección de Oriente del Museo Arqueológico de Madrid», *La aventura española en Oriente (1166-2006). Viajeros, museos y estudiosos en la historia del redescubrimiento del Oriente Próximo Antiguo*. Edición de Joaquín M.ª Córdoba Zoilo y M.ª Carmen Pérez Die. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 263.

— (2006b): «Cuenco mesopotámico de cerámica (Eridu, Iraq)», ciclo *Los mensajes de la cerámica del MAN*. Disponible en: <http://www.man.es/dam/jcr:a4cc62a0-9010-4a7d-aa21-d420a317d9be/man-pieza-mes-2006-05-cuenco-mesopotamico.pdf>.

Cooper, A. (2016): *The Eyes Have It. An In-Depth Study of the Tell Brak Eye Idols in the 4th Millennium BCE: with a primary focus on function and meaning*. (Tesis doctoral). Universidad de Sydney.

Córdoba Zoilo, J. M.ª (2007a): «Jarra», *Egipto, Nubia y Oriente Próximo: Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por M.ª Carmen Pérez Die. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 235.

— (2007b): «Figurita oculada», *Egipto, Nubia y Oriente Próximo: Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por M.ª Carmen Pérez Die. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 232.

— (2007c): «Orcita», *Egipto, Nubia y Oriente Próximo: Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por M.ª Carmen Pérez Die. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 233.

Córdoba Zoilo, J. M.ª, y Pérez Die, M.ª C. (coords.) (2006): *La aventura española en Oriente (1166-2006). Viajeros, museos y estudiosos en la historia del redescubrimiento del Oriente Próximo Antiguo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Eichmann, R. (2007): *Uruk: Architektur 1: von den Anfängen bis zur frühdynastischen Zeit*. AUWE. 14. Deutsches Archäologisches Institut. Orient-Abteilung. Rahden: Ed. Marie Leidorf.

— (2013): «Frühe grossarchitektur der Stad Uruk», *Uruk 5000 Jahre Megacity*. Edición de Nicola Crüsemann *et al*. Petersberg: Imhof Verlag, pp. 117-127.

Forest, J. D. (1987): «Les Bevelled Rim Bowls. Nouvelle tentative d'interpretation», *Akkadica*, 53, pp. 1-24.

Frangipane, M. (1996): *La nascita dello stato nel Vicino Oriente: dai lignaggi alla burocrazia nella Grande Mesopotamia*. Roma: Ed. Laterza.

— (2000): «Origini ed evoluzione del sistema centralizzato ad Arslantepe: dal "tempio" al "palazzo" nel IV millennio a.C.», *Isimu*, 3, pp. 53-78.

Gibson, M. *et al*. (2002): «First season of Syrian-American investigations at Hamoukar, Hasekeh Province», *Iraq*, 64, pp. 45-68.

Goulder, J. (2010): «Administrators' bread: an experiment-based re-assessment of the functional and cultural role of the Uruk bevel-rim bowl», *Antiquity*, 84, pp. 351-362.

Le Breton, L. (1957): «The Early Periods at Susa, Mesopotamian Relations», *Iraq*, 19 (2), pp. 79-124.

Liverani, M. (1986): *L'origine delle città*. Roma: Ed. Riuntiti.

— (1998): *Uruk: la prima città*. Roma: Ed. Laterza.

Lloyd, S.; Safar, F., y Frankfort, H. (1943): «Tell Uqair: Excavations by the Iraq Government Directorate of Antiquities in 1940 and 1941», *JNES*, 2 (2), pp. 131-158.

Mallowan, M. E. L. (1947): «Excavations at Brak and Chagar Bazar», *Iraq*, 9, pp. 1-87+9-259+i-iv.

— (1969): *Alabaster Eye-Idols from Tell Brak, North Syria*. Beyrouth: Éditions de l'USJ.

Marcos Alonso, C. (1993): «Ídolo oculado». *De gabinete a museo: tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 475.

McMahon, A. (2014-2016) «'Uqair, Tall al», *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 14, pp. 353-354.

Millard, A. R. (1988): «The Bevelled-Rim Bowls: Their Purpose and Significance», *Iraq*, 50, pp. 49-57.

Montero Fenollós, J. L., y Sanjurjo Sánchez, J. (2021): «El proceso de fabricación de los cuencos con borde biselado mesopotámicos. Nuevas aportaciones desde la arqueología experimental», *SPAL*, 30.2, pp. 103-123.

Nissen, H. J. *et al*. (1993): *Archaic Bookkeeping. Writing and Techniques of Economic administration in the Ancient Near East*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rothman, M. S. (ed.) (2001): *Uruk Mesopotamia and its Neighbors: Cross-Cultural Interactions in the Era of State Formation*. Santa Fe: School of American Research Press.

Strommenger, E. (1977): «Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Habuba Kabira», *Annual of the American Schools of Oriental Research*, 44, pp. 63-78.

— (1980): *Habuba Kabira: Eine Stadt vor 5000 Jahren*. Mainz: Ed. Philipp von Zabern.

Sürenhagen, D. (1999): *Untersuchungen zur relativen Chronologie Babyloniens und angrenzender Gebiete von der ausgehenden 'Ubaidzeit bis zum Beginn der Frühdynastisch-II-Zeit 1. Studien zur Chronostratigraphie der südbabylonischen Stadtruinen von Uruk und Ur. Heidelberger Studien zum alten Orient*, Bd. 8. Heidelberg. Heidelberger Orientverlag.

Van der Mieroop, M. (2020): *Historia del Próximo Oriente Antiguo. CA. 3000-323 A.E.C.* Madrid: Ed. Trotta.

Van Ess, M. (2011-2013): «Stiftmosaik», *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 13, pp. 184-186.

— (2013): «Die Technik der Tonstifmosaiken», *Uruk 5000 Jahre Megacity*. Edición de Nicola Crüsemann *et al*. Petersberg: Imhof Verlag, pp. 128-129.

Proceso de conservación de varias piezas de estatuaria procedentes del templo de Millones de Años de Tutmosis III

State of Conservation of Some Statues from the Temple of Millions of Years of Thutmose III

María Antonia Moreno Cifuentes (antoniamorenoc@gmail.com)
Conservadora / Restauradora del proyecto Thutmosis III Temple Project. España
Myriam Seco Álvarez[1] (msalvarez@us.es)
Universidad de Sevilla. España
Javier Martínez Babón (jmartinezegypt@gmail.com)
Museo Egipcio de Barcelona. España

Resumen: Este artículo presenta la intervención llevada a término en siete fragmentos de estatuas, de distintos tipos de piedra, que fueron hallados en el templo de Millones de Años de Tutmosis III. Las diversas circunstancias de cada una de estas piezas implicaron tener que ajustar los procesos de restauración.

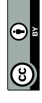
Palabras clave: Estatua. Restauración.

Abstract: This article presents the intervention of restoration on seven different stone type statues fragments that where found at the temple of Millions of Years of Thutmose III. The different circumstances of each of these objects implied having to adjust the restoration processes.

Keywords: Statue. Restoration.

En el transcurso de las trece campañas realizadas hasta el año actual[2], han sido encontrados numerosos fragmentos de estatua elaborados en distintos tipos de piedra. Aunque no se ha llevado a término una investigación exhaustiva de estos materiales, algunos de ellos sí han sido mencionados en artículos previos (Seco, y Martínez, 2020: 204-206; 2018: 131-139 y 2015: 387-391), aunque nunca en el ámbito de la restauración.

De las siete figuras seleccionadas, cuatro están fabricadas con granodiorita, dos son de caliza y una de arenisca. Ninguna de ellas se ha conservado completa.



1 ORCID: 0000-0002-5469-1666.

2 El proyecto de excavación y restauración del templo de Millones de Años de Tutmosis III nace en el año 2008 fruto de la colaboración entre el Ministerio de Turismo y Antigüedades de Egipto y la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Actualmente está vinculado a la Universidad de Sevilla. La investigación ha sido financiada por Fundación Botín, Santander Universidades, las empresas Cepsa y Cemex y las fundaciones Cajasol y Gaselec. www.thutmosisiiitempleproject.org.

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 19-12-2021

La característica general de la granodiorita es que pertenece a la familia de las rocas ígneas granitoideas y está compuesta fundamentalmente por cuarzo, feldespato y mica con una estructura de grano grueso, medio y fino, siendo el primero el que presenta menos resistencia. Normalmente tiene color gris, pero debido a la coloración del feldespato puede presentar tonalidades verdosas y amarillas (Arredondo, 1972: 10-11). Las canteras de granodiorita se localizan principalmente entre el sur de Asuán y Shellal, en áreas alrededor de Gebel Ibrahim y Gebel Togok. Esta piedra se empleó desde las primeras dinastías hasta el periodo romano en edificios y estatuaria (Aston; Harrell, y Shaw, 2000: 35-37). La tonalidad que presentan las esculturas incluidas en este trabajo es gris oscuro que cambia casi a negro con fenocristales de tonos blancos y gris claro; su granulometría es gruesa y media y su origen pudo estar en las canteras de Asuán, de acuerdo con los trabajos de Harrell, quien considera que este material se empleó usualmente hasta época romana para fabricar esculturas de menor tamaño (Harrell, 2013: 1-13). La granodiorita de Asuán es comúnmente conocida como «granito gris» o «granito negro», presenta un grano de tamaño grueso a medio y contiene, junto con el cuarzo, feldespato alcalino, biotita y aditivos minerales, aunque en menor cantidad; estos últimos componentes pueden darle un gris oscuro general.

Las esculturas de granodiorita tienen problemas derivados, en parte, de su propia composición en combinación con el medio envolvente. Los procesos de alteración química de este tipo de rocas, rico en sílice, suelen derivarse de la expansión por calor y cambios en las condiciones ambientales, en este caso las que se suceden en los momentos de su excavación.

Por lo que respecta a las esculturas elaboradas con piedra caliza y con arenisca, fueron materiales utilizados mayoritariamente en la construcción de los templos tebanos, tanto en la orilla este como en la oeste, y también se usaron para tallar estatuas de menor tamaño. Los trabajos de De Putter y Karlshausen referidos a este tipo de piedras con todas sus variedades indican que este material fue de uso común desde el Imperio Medio hasta el Tercer Periodo Intermedio y la Baja Época (De Putter, y Karlshausen, 1992: 61-70 y 91-95).

La piedra caliza es una roca sedimentaria que generalmente está compuesta de forma mayoritaria por carbonato cálcico al que se unen otros compuestos como arcilla, sílice, aluminio, magnesio, óxido de hierro y foraminíferos (Arredondo, 1972: 19). La caliza egipcia es altamente porosa, muy permeable, de irregular resistencia mecánica y usada inicialmente en la construcción de edificios, aunque también se empleó ampliamente en la estatuaria de diferentes formatos y dimensiones. La caliza suele ser de color gris claro, pero las superficies expuestas a desgastes pueden tener tonos amarillentos y rosados.

A lo largo del valle del Nilo, son muchas las canteras que tenían esta piedra, de las que se han identificado hasta un total de ochenta y ocho. Sin tener la certeza del lugar exacto de extracción del material para fabricar las esculturas que nos ocupan, las canteras más cercanas a Luxor son las de Wadi el-Muluk, Qurna y Ed-Dibabiya, sin olvidar que en Egipto hubo importantes canteras en otros lugares, como Wadi Zebeia, Beni Hassan, Qau el-Kebir, Mokattam, Tura o Ma'sara, estas últimas conocidas por su buena calidad (Aston; Harrell, y Shaw, 2000: 40-42).

La arenisca, al igual que la caliza, es de naturaleza sedimentaria y se considera como una roca blanda. La superficie de una obra hecha en arenisca se identifica por ser áspera y con aspecto rugoso. Está compuesta básicamente por granos de arena (0,063-2 mm) y fragmentos minerales que se mantienen unidos por cuarzo, calcita, óxido de hierro, arcilla y otros cementos. Sin embargo, desde Asuán hacia el norte, las muestras de las canteras indican que la roca casi siempre contiene al menos un 75 % en volumen de granos de cuarzo y la mayor parte del porcentaje restante consiste en feldespato. Como ya se ha indicado, aunque la arenisca se empleó en Egipto fundamentalmente en la construcción de edificios, también se tallaron esculturas en este material, pero en menor



Fig. 1. Cabeza de una divinidad, n.º Inv. 15442. Foto: A. Amin. © Thutmosis III Temple Project.

medida que las de caliza (Aston; Harrell, y Shaw, 2000: 54-56). Posiblemente la procedencia de la arenisca empleada en el templo provenga de Gebel el-Silsila.

Esta piedra es muy porosa y sensible a los cambios drásticos de temperatura, especialmente los diarios, y a la humedad, factores que facilitan su fácil degradación ocasionando superficies redondeadas e importantes pérdidas de volumen.

A continuación, se presentan siete fragmentos de estatua que han necesitado diferentes tratamientos de restauración.

Fragmentos de estatua restaurados

Cabeza de una divinidad (n.º Inv. de excavación 15442)

Parte de la cabeza de una divinidad femenina, esculpida en granodiorita, que presenta las siguientes dimensiones: 29,6 cm de altura, 24,3 cm de anchura y 26,9 cm de profundidad. Conserva casi la totalidad del rostro, al cual únicamente le falta una parte de la nariz. Muestra cejas arqueadas, ojos almendrados y labios carnosos. También son destacables unas orejas de tamaño superior al normal y una barbilla redondeada. En su parte derecha puede observarse el arranque del hombro. La peluca, que está incompleta, tiene una serie de incisiones paralelas que representan las mechas de pelo y



Fig. 2. Cabeza y parte del torso de la diosa Sekhmet, n.º Inv. 9478. Foto: I. García Martínez. © Thutmosis III Temple Project.

deja libres las orejas (Seco, y Martínez, 2020: 204) (fig. 1). Este tipo de estatuaria, tanto en barbada variedad masculina como en la femenina, es característico del gobierno de Amenofis III. Un ejemplo lo tenemos en la obra de Bryan (1993a: 154-155 y 1993b: 114).

Su estado es bastante aceptable desde el punto de vista estructural y conserva su acabado o pulimento superficial, aunque hay microfisuras de 0,1 mm en la frente y lado derecho del rostro que no llegan a seccionar la pieza[3].

Cabeza y parte del torso de la diosa Sekhmet (n.º Inv. de excavación 9478)

Fragmento perteneciente a una gran estatua de la divinidad leona Sekhmet elaborada en granodiorita. Sus dimensiones son: 45 cm de altura, 40 cm de anchura y 40 cm de profundidad. Se pueden observar ojos, hocico, boca y las líneas de melena leonina con total nitidez, aunque la cabeza de la diosa ha perdido su característico disco solar. También se distingue parte de su collar (Seco, y Martínez, 2020: 204-205) (fig. 2). Esta pieza es muy similar, en particularidades y tamaño original, a las estatuas de Sekhmet encontradas en el templo de Millones de Años del faraón Amenofis III en Kom el-Hettan, que no se encuentra demasiado lejos del templo de Millones de Años de Tutmosis III. Sobre hallazgos de este tipo de estatuaria se puede consultar la obra de Sourouzian (2019: 63) y leer también en Barbotin (2007: 100-108) y Bryan (1997: 57-81).

Estructuralmente la piedra granodiorita está bien conservada y se puede apreciar el trabajo de labra y acabado final de la superficie. Presenta un esmerado trabajo en el rostro y la peluca, aunque la parte superior de la cabeza está perdida y hay lagunas, descohesión y exfoliación en pecho y collar.

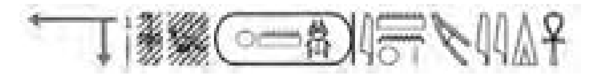
---

[3] La terminología para establecer el tipo de alteraciones se ha tomado del Comité Científico Internacional para la Piedra (ICOMOS-ISCS).

Estatua sedente de Tutmosis III (n.º Inv. de excavación 15079)

Parte inferior de una estatua sedente de Tutmosis III realizada en granodiorita, cuyas dimensiones son: 30,5 cm de altura, 12,5 de anchura y 27 cm de profundidad (Seco, y Martínez, 2015: 387-389 y 2020: 204-205). La figura del faraón está sentada en un trono adornado, en sus laterales, con el característico motivo *Sema Tauy*, que significa «La Unión de las Dos Tierras». Este símbolo está formado por las plantas heráldicas del norte y el sur del país (Laboury, 1998: 433-436). En ambos lados de la parte delantera del trono, se pueden leer las siguientes palabras, escritas en vertical:

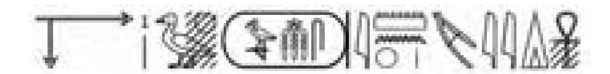
Lado izquierdo:



(1) *[nswt-bỉty] (Mn-ḫpr-Rᶜ)/ mry ỉmn-Rᶜ dỉ ᶜnḫ*

(1) [Rey del Alto y Bajo Egipto], (Menkheperre)/, amado de Amón-Re, dotado de vida.

Lado derecho:



(1) *sꜣ[-Rᶜ] (Ḏḥwty-ms)/ mry ỉmn-Rᶜ dỉ ᶜnḫ*

(1) Hijo de Re (Djehutymés)/, amado de Amón-Re, dotado de vida.

Se conserva una parte considerable del *shendyt*, cuya fina elaboración permite observar ordenadas líneas de pliegues. Las largas y estilizadas piernas tienen unos pies apoyados sobre un zócalo en el que se distinguen los signos que componen «Los Nueve Arcos», representación de los hipotéticos enemigos de Egipto. Debajo del zócalo rectangular figuran los estirados cuerpos de dos extranjeros que tenían las caras y las palmas de las manos hacia adelante, en evidente gesto de sumisión. Lamentablemente, los rostros no se han conservado. La figura de la derecha es probablemente un asiático, según indica su atuendo ornado con decoración lineal, en tanto que la situada a la izquierda pudo ser un nubio, armado con una especie de puñal en un cinturón (fig. 3).

Se conocen fragmentos de estatuas y estatuillas que muestran una configuración parecida en cuanto a caudillos foráneos sometidos humillantemente ante el poder del faraón. Entre ellos destacan la parte del zócalo de una estatua, probablemente procedente de Luxor, que conserva parcialmente la cabeza de un nubio, situado a la derecha de los pies del rey, así como la cabeza y la palma de la mano derecha de un asiático en la izquierda (Borchardt, 1904: 145). Wildung (1973: 108-116) describe una serie de estatuas con este tipo de base. Otras evidencias similares se encuentran en zócalos de estatuillas de fayenza, como una perteneciente a la colección de Kurt Lange, una segunda que está en el Museo de Florencia y una tercera del Museo del Louvre (Wildung, 1973: 114-115).

El trabajo detallado del acabado final de la escultura es muy apreciable en esta obra, que pone de manifiesto la pericia del artesano en el empleo de instrumentos de labra con diferentes formatos y dureza como cinceles, punzones e instrumentos de pulimento. Muchos de los útiles empleados en la estatuaria son similares a los usados para fabricar vasos y recipientes de piedra (Lucas, y Harris, 1962: 65-73). Un ejemplo de las prácticas de acabado final hecha por los artesanos tebanos lo encontramos en la pared sur de la tumba de Rekhmire (TT 100) (Davies, 1943).

Fig. 3. Estatua sedente de Tutmosis III, n.º Inv. 15079. Foto: M. González Bustos. © Thutmosis III Temple Project.

Estructuralmente el estado de conservación de esta escultura es más delicado debido a que hay una gran cantidad de fisuras y microfisuras que inciden en la parte interior de la obra. En este caso hay también una modificación cromática de tono ocre-rojizo debido a la alteración de los compuestos minerales.

Estatua sedente de un funcionario (n.º Inv. de excavación 15216)

Parte inferior de una estatua de un funcionario sentado elaborada en granodiorita. Sus dimensiones son: 22,5 cm de altura, 12,5 cm de anchura y 20 cm de profundidad (Seco, y Martínez, 2015: 389-391 y 2020: 204-205). Presenta su mano izquierda abierta y apoyada en el regazo, en tanto que la derecha sostiene un documento (Vandier, 1958: 436) (fig. 4). Otros paralelos semejantes se encuentran en diversos museos, como el Museo de Berlín (n.º 19286), en el cual se halla representado May, un oficial de Tutmosis III (Schäfer, 1934: 12).

A ambos lados del asiento se pueden leer sendas inscripciones, divididas, cada una de ellas, en cuatro columnas (fig. 4).

Lado derecho – (cuatro columnas, de derecha a izquierda):



(1) *ḥtp-dỉ-nswt ꞽImn-Rꜥ ḥry-ib "nkt-ꜥnḫ dỉ.f* (2) *prrt nbt ḥr wdḥw.f n rꜥ nb* (3) *šsp snw pr m-bꜣḥ* (4) *ḥr ḫꜣyt nt nb nṯrw n kꜣ n*

(1) Una ofrenda real a Amón-Re, quien se encuentra en el Henket-ankh, para que él conceda (2) cada cosa que sale de esta mesa de ofrendas cada día. (3) y recibir panes senu que hayan salido por delante (4) desde el altar de las ofrendas del Señor de los Dioses para el Ka de ...

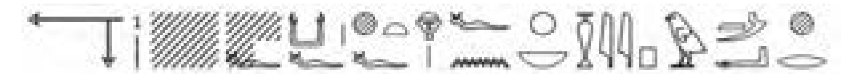
Lado izquierdo – (cuatro columnas, de izquierda a derecha):



(1) *sḫ-nswt n mry.f ỉr ḥs.tỉ nṯr nfr* (2) *hrrw nb tꜣwy ḥr sḫr.f* (3) *ẖrd n kꜣp ꞽꜥḥ-ms mꜣꜥ-ḫrw* (4) *ỉr.n sꜣb Nb-sny mꜣꜥ-ḫrw*

(1) … el escriba del rey, al cual ama, aquel que hace lo que es deseado por el Buen Dios, (2) con cuyo plan está contento el Señor de las Dos Tierras. (3) El niño del Kep, Amosis, justificado, (4) a quien ha creado el juez Neb-seny, justificado.

Parte de atrás – Parte inferior de una inscripción vertical:



(1) *[///].f kꜣ.f ḫft-ḥr.f n rꜥ nb ḥsy pw mꜣꜥ-ḫr*

(1) … *[///]* a él, mientras su Ka está enfrente de él cada día, él es un elogiado justificado.

Esta inscripción menciona explícitamente a Amón-Re como divinidad del templo de Millones de Años de Tutmosis III. Por su parte, el propietario de la estatua fue el escriba del rey Ahmose, nombre usual durante la primera mitad de la dinastía XVIII (Ranke, 1935: 12 y 19-20; Thirion, 1988: 132). El hecho de que fuera un infante del Kep, institución real en la que se formaban las élites, y que pudiera depositar una estatua en el templo del faraón, permite señalar que fue un personaje de cierta relevancia en la administración de aquella época.

En la parte inferior del dorso de la estatua, se conserva parcialmente una inscripción vinculada a una modalidad de textos religiosos conocidos como la «Fórmula Saíta» (Jansen-Winkeln, 2000: 83-124).



Fig. 4. Estatua sedente de un funcionario, n.º Inv. 15216. Foto: M. González Bustos. © Thutmosis III Temple Project.

Inscripciones similares se pueden leer ocasionalmente en estatuas del Reino Nuevo, aunque son más frecuentes en la estatuaria de la dinastía XXVI (Jansen-Winkeln, 2000: 85-86).

Presenta un estado de conservación similar a la escultura n.º Inv. de excavación 15079 en lo que se refiere a la estructura y alteraciones. Hay detallismo en las inscripciones y se conservan posibles restos de una preparación para ser pintadas. La pieza está alterada por microfisuras y fisuras típicas de la piedra granodiorita producidas, como ya se ha indicado, por fuertes cambios climáticos y los propios procesos de excavación. Como en el caso de las anteriores figuras, conserva el acabado superficial.

Fragmento de estatua con posible *damnatio memoriae* (n.º Inv. de excavación 15566)

Fragmento de cabeza de estatua de caliza, cuyas dimensiones son: 15 cm de altura, 17,5 cm de anchura y 7 cm de profundidad. Conserva parte de una peluca tripartita, a mechas desde lo alto de la cabeza que presentan ornamentos cilíndricos a medida que caen hacia hombros y espalda (fig. 5). Se observa un desprendimiento de lajas en la cara, la cual ha desaparecido en su totalidad, tal vez a causa de una *damnatio memoriae*, aunque esta hipótesis no es concluyente debido a que no hay marcas de herramienta. Únicamente han quedado a la vista los contornos de ambas orejas.

En el pilar dorsal había una inscripción de tres columnas, de la que apenas se distinguen los primeros signos de cada una de ellas, si bien se puede afirmar que se trata de una fórmula de ofrendas que comienza con el característico *Una ofrenda real*…

Aunque la cabeza está incompleta, se puede apreciar una buena cohesión y densidad de la caliza, con desgastes superficiales en la zona de roturas. Está muy bien detallada la peluca y los ornamentos cilíndricos conservan trazos de policromía negra y roja.

Fragmento de estatua de escriba (n.os Inv. de excavación 9031/9233)

Parte de la cabeza, torso y brazo izquierdo de una estatua elaborada en piedra arenisca, cuyas dimensiones son: 40 cm de altura, 29,5 cm de anchura y 22 cm de profundidad. La mitad del rostro está muy deteriorada y en él se observa desgaste natural de la piedra arenisca y tres improntas que podrían ser compatibles con una *damnatio memoriae*. Conserva muy bien los labios, en



Fig. 5. Fragmento de cabeza de estatua, n.º Inv. 15566. Foto: A. Tejedor Díaz. © Thutmosis III Temple Project.



Fig. 6. Cabeza y parte del torso de un escriba, n.os Inv. 9031/9233. Foto: A. Tejedor Díaz. © Thutmosis III Temple Project.

los extremos de los cuales está marcado un hoyuelo, y en el extremo de la parte conservada de su ojo izquierdo se puede observar una larga línea que imita un trazo de pintura. Esta deteriorada pieza muestra peluca de mechas que parten de la parte superior de la cabeza y que caen hacia la frente y la espalda (fig. 6), muy similar a CG 42125 de El Cairo (Legrain, 1906: 75, pl. LXXIV). El cuerpo, que estaba apoyado en un pilar dorsal sin inscripción, presenta las arrugas horizontales abdominales características de las estatuas de escribas sentados de la dinastía XVIII.

La parte conservada de la escultura denota detallismo en el cuerpo y la oreja del personaje. La arenisca está cohesionada y su estructura es buena, aunque hay desgastes superficiales típicos de este tipo de piedra, con pérdida de la policromía roja (hecha a base de óxido de hierro), mejor conservada en el torso y los brazos. La conexión entre la cabeza y el cuerpo está en un pequeño punto de unión que produce inestabilidad en la estatua.

Fragmentos de estatua de personaje arrodillado (n.º Inv. de excavación 9029)

Fragmentos que, en su conjunto, miden: 28 cm de altura, 35,6 cm de anchura y 29,5 de profundidad. Se conserva parte de una pierna arrodillada, con *shendyt*, glúteos y plantas de los pies. Excelente trabajo en el pulido de la pieza, como se puede observar en el pie izquierdo, curvado hacia adelante por el propio gesto de genuflexión (y que muestra un perfecto acabado en los dedos, con uñas incluidas), en el extremo distal del peroné y en el músculo de la pierna. El personaje estaba situado sobre un zócalo y, en origen, frente a una estela de la cual apenas queda una pequeña parte inferior. En el dorso se distingue parte del *shendyt* y cinturón, así como las plantas de los pies, la derecha en buen estado y la izquierda deteriorada (fig. 7). Para estatuas similares, consúltense las obras de Buhl (2000: 28-37), Bernhauer (2010: 215-216 y pl. 4) y Koefoed-Petersen (2010: 37, n.os 62-63).

Se trata de una escultura muy bien conservada desde el punto de vista estructural y superficial, con un trabajo de labra y acabado que denotan un trabajo artesano muy delicado. La caliza está cohesionada, con las zonas de rotura muy definidas, y aunque se aprecian signos de laminación o desgaste típicos de las piedras sedimentarias, es posible que la figura se fracturara ya en época antigua.







Fig. 7. Fragmento de estatua de personaje arrodillado, n.º Inv. 9029. Foto: I. García Martínez. © Thutmosis III Temple Project.

Tratamientos de restauración

La restauración de las esculturas de granodiorita resultó más compleja por el estado de conservación que presentaban. Las primeras actuaciones consistieron en limpiar las tierras y polvo de la excavación, tareas que debieron combinarse con la consolidación de grietas y fisuras para evitar roturas y, en consecuencia, pérdidas de material (fig. 8). Algunas fracturas y fisuras eran profundas, por lo que se hizo necesario inyectar en su interior resina acrílica disuelta en agua en proporciones que variaban entre el 3, 5 y el 10 %[4] para asegurar la cohesión y dureza de la piedra, ya que la consolidación permite mejorar la resistencia mecánica, adhesión y cohesión de los componentes de la granodiorita y, en consecuencia, su consistencia frente a los posibles factores de alteración (Lazzarini, y Tabasso, 1986: 166-171).

Durante los procesos de limpieza y secado de las esculturas n.os inv. de excavación 15079 y 15216 fueron apareciendo eflorescencias salinas en su superficie. Fue necesario eliminar estos depósitos de finas capas blanquecinas de sales solubles para evitar que al cristalizar y endurecer pudieran convertirse en sales insolubles, formando costras duras muy difíciles de eliminar *a posteriori*. Para la desalación se hicieron mezclas de pasta de papel de pH neutro[5] y agua destilada, que se aplicaron varias veces sobre las estatuas hasta la total desaparición de las eflorescencias (fig. 9).

La limpieza de estas piezas se hizo de forma combinada por métodos mecánicos, tanto en secos como en húmedos, a base de brochas, pinceles y palillitos de madera, así como disoluciones hidroalcohólicas en proporción 1/1.

En el caso de estas dos estatuas, las fisuras y craquelados de mayor tamaño se rellenaron o reintegraron con mezclas de diversos materiales, en proporciones que se fueron adaptando a cada

4 Se empleó Acril AC33®, que es una resina acrílica pura al 100 % en dispersión acuosa caracterizada por una óptima resistencia a los agentes atmosféricos y por su estabilidad química.

5 Se empleó pulpa de papel Arbocel BC 1000®.



Fig. 8. Estatua sedente de un funcionario, n.º Inv. 15216. Detalle de las fisuras y craquelados. © Thutmosis III Temple Project.



Fig. 9. Proceso de desalación. Estatua sedente de Tutmosis III, n.º Inv. 15079. © Thutmosis III Temple Project.



Fig. 10. Inyección con resina para consolidar fisuras y microfisuras. Estatua sedente de Tutmosis III, n.º Inv. 15079. © Thutmosis III Temple Project.

caso concreto y al grosor de cada fractura. Se usó mortero de inyección a base de cales naturales y exento de sales, muy fluido y diseñado para facilitar su penetración[6]. Las fisuras de mayor tamaño se reintegraron con mezclas hechas a base de talco y *hêba*, que es un material tradicionalmente empleado en Egipto, con alto contenido en arcilla y de diversa coloración, fácil de manipular y actualmente usado para fabricar morteros de restauración. A esta mezcla se añadió polvo de granito negro muy fino y tamizado, y pigmento negro para igualar la tonalidad visible. Las proporciones tenían diversa consistencia y densidad y variaban en relación con la superficie a rellenar (fig. 10). Tras estos procesos, a todas las esculturas de granodiorita se les aplicó una capa de protección superficial con una resina acrílica[7] disuelta al 3 % en acetona.

Tras la restauración, las obras n.os inv. de excavación 9478, 15079 y 15216 fueron embaladas en cajas de madera diseñadas de acuerdo con su tamaño y peso. Estas cajas se protegieron interiormente con material estable de polietileno para evitar movimientos y el roce durante su traslado. Posteriormente fueron depositadas en los almacenes Carter del Ministerio de Turismo y Antigüedades de Luxor. En este punto conviene señalar que la estatua n.º Inv. de excavación 15079 está expuesta desde el año 2015 en el Museo de Luxor.

Las estatuas de caliza se restauraron mediante sencillas limpiezas mecánicas en seco y combinadas con otros medios húmedos a base de agua destilada y mezclas de agua-etanol, en proporción 1/1. Cuando resultó necesario, se hizo una consolidación puntual de las partes más desgastadas con resina acrílica (Acrill AC33®), en proporción 3 % en agua destilada. Como útiles se emplearon algodón, palillos de madera, brochas, pinceles y cepillos de distintos grosores y dureza.

Debido a las características de los fragmentos que formaban la estatua del personaje arrodillado n.º Inv. de excavación 9029[8], con uniones y fracturas muy limpias, y al peso del conjunto, se empleó resina epoxídica Araldit 2015®, cuyos dos componentes que dan resistencia y estabilidad a la figura.

El fragmento de estatua de escriba (n.os Inv. de excavación 9031/9233)[9] se limpió, de manera similar a las piezas anteriores. Los fragmentos se unieron mediante dos vástagos de metacrilato reforzados y los orificios fueron rellenados con inyecciones de resina epoxídica Araldit 2015® disuelta en acetona. La zona de unión entre la cabeza y el torso, en la parte posterior, se rellenó con un mortero de cal, arena y *hêba* aglutinados con Acrill AC33® al 1 %.

Bibliografía

Arredondo, F. (1972): *Estudio de materiales. Las rocas en la construcción*. Madrid: CSIC, Patronato Juan de la Cierva de Investigación Técnica, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja.

Aston, B. G.; Harrell, J. A., y Shaw, I. (2000): «Stones», *Ancient Egyptian materials and technology*. Edición de P. T. Nicholson e I. Shaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 5-77.

Barbotin, C. (2007): *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire. Statues royales et divines*. París: Éditions Khéops.

Bernhauer, E. (2010): *Innovationen in der Privatplastik. Die 18. Dynastie und ihre Entwicklung*. Wiesbaden: Harrassowitz.

6 Se trata del mortero PLM-A®.

7 Paraloid B 72®.

8 La escultura fue restaurada por Inés García, Inmaculada Lozano, Mostafa Hamdam, Mahmoud Mohamed Ahmed Ibrahim y Mohamed Temsah.

9 La escultura fue restaurada por el mismo equipo que la escultura del personaje arrodillado (n.º Inv. de excavación 9029).

Bryan, B. M. (1993a): «Statue de la déesse Nephtys», *Aménophis III, le Pharaon-Soleil*. Comisariada por A. P. Kozloff, B. M. Bryan, L. M. Berman y E. Delange. París: Réunion des musées nationaux, pp. 154-155.

— (1993b): «La statuaire divine et royale», *Aménophis III, le Pharaon-Soleil*. Comisariada por A. P. Kozloff, B. M. Bryan, L. M. Berman y E. Delange. París: Réunion des musées nationaux, pp. 98-123.

— (1997): «The Statue Program for the Mortuary Temple of Amenhotep III», The Temple in Ancient Egypt: New Discoveries and Recent Research. Londres: British Museum, pp. 57-81.

Buhl, M. L. (2000): *L'Art statuaire égyptien au Musée Thorvaldsen*. Copenhague: Musée Thorvaldsen.

Davies, N. de G. (1943): *The tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*. Nueva York: Publications of The Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition, vol. 11.

De Putter, T., y Karlshausen, C. (1992): *Les pierres utilisées dans la sculpture et l'architecture de l'Égypte pharaonique: Guide pratique illustré*. Bruselas: Connaissance de l'Égypte Ancienne.

Harrell, J. A. (2013): «Ornamental Stones», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de W. Wendrich. Los Ángeles, pp. 1-13. Disponible en: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002dwzs4>. [Consulta: 3 de enero de 2022].

ICOMOS-ISCS (2008): *Illustrated glossary on stone deterioration patterns. Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre. Monuments and Sites. Monuments et Sites XV*. Edición y coordinación de V. Vergès-Belmin. Champigny-sur-Marne.

Jansen-Winkeln, K. (2000): «Zum Verständnis der "Saitischen Formel"», *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 28, pp. 83-124.

Koefoed-Petersen, O. (1950): *Catalogue des Statues et Statuettes Égyptiennes*. Copenhague: Publications de la Glyptothèque NY Carlsberg.

Laboury, D. (1998): *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son context historique*. Aegyptiaca Leodiensia, 5. Lieja: Presses Universitaires de Liège.

Lazzarini, L., y Tabasso, M. L. (1986): *Il restauro della pietra*. Padua: CEDAM.

Legrain, G. (1906): *Statues et Statuettes de rois et de particuliers. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, t. I. El Cairo: Imprimerie de l'institut français d'archéologie orientale.

Lucas, A., y Harris, J. R. (1962): *Ancient Egyptian Materials and Industries*. Londres: Dover Publications.

Ranke, H. (1935): *Die Ägyptischen Personennamen, I. Verszeichnis der Namen*. Glückstadt: J. J. Augustin.

Schäfer, H. (1934): «Die Simonsche Holzfigur eines Königs der Amarnazeit», *ZÄS*. 70, pp. 1-25.

Seco Álvarez, M., y Martínez Babón, J. (2015): «A Ramesside Building in the Temple of Millions of Years of Thutmose III in Luxor», *Studien zur Altä gyptischen Kultur*, 44, pp. 383-391 y pls. 47-52.

— (2018): «Historical Character Linked to the Temple of Millions of Years of Thoutmosis III», *Memnonia*, 29, pp. 131-139 y pls. 17-20.

— (2020): «The Temple of Millions of Years of the Pharaoh Thutmose III (Luxor) An Update on the Research», *Études et Travaux*, 33, pp. 179-220.

Sourouzian, H. (2019): «Les joyaux du temple de millions d'années d'Amenhotep III à Thèbes», *Dossiers d'Archéologie*, n.º 393, pp. 60-63.

Thirion, M. (1988): «Notes d'onomastique, contribution à une revision du Ranke PN», *RdE*, 39, p. 132.

Vandier, J. (1958): *Manuel d'Archéologie égyptienne. Les grandes époques. La statuaire*, vol. III. París: A. et J. Picard.

Wildung, D. (1973): «Der König Ägyptens als Herr der Welt? Ein seltener ikonographischer Typus der Königsplastik des Neuen Reiches», *Archiv für Orientforschung*, 24, pp. 108-116.

La simbología detrás de un deseo: la cantimplora de Año Nuevo del Museo Arqueológico Nacional

The symbolism behind a wish: the New Year's flask of the Museo Arqueológico Nacional

Isabel Olbés Ruiz de Alda* (isabel.olbes@cultura.gob.es)
Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: En la sala 33 del Museo Arqueológico Nacional, dedicada a las culturas del valle del Nilo, Egipto y Nubia, se expone una cantimplora de Año Nuevo, que forma parte de su colección permanente desde 1879, cuando el Estado adquirió la colección de Monseñor Taggiasco. Este tipo de recipientes, que surgen en la Edad del Bronce, durante el Reino Nuevo, tal vez por influencia micénica, tuvo un amplio desarrollo en la Baja Época. Su tipología, materia, color y decoración nos indican claramente que fue un vaso destinado a contener líquidos, tal vez agua del Nilo, que sería ofrecido como regalo con motivo del Año Nuevo. El simbolismo asociado a la fayenza, a la decoración con flores de loto y al contenido que en algún momento tuvo, nos permiten relacionar el vaso con el renacimiento, asociarlo con las divinidades Thot, Ptah y Amón y con los buenos augurios[1].

Palabras clave: Fayenza. Flor de loto. Thot. Ptah. Amón. Nilo. Reino Nuevo.

Abstract: In room 33 of the Museo Arqueológico Nacional, dedicated to the cultures of the Nile Valley, Egypt and Nubia, a New Year's flask is displayed. This vessel has been part of the permanent collection since 1879, when the State acquired the collection of Monsignor Taggiasco. This type of vessel, which appeared during the Bronze Age, in the New Kingdom, perhaps due to Mycenaean influence, had a wide development in the Late Period. Its typology, material, color and decoration clearly indicate that it was a vessel intended to contain liquids, perhaps water from the Nile, which would be offered as a gift on the occasion of the New Year. The symbolism associated with faience, the decoration with lotus flowers and the content it once had, allow us to relate it to the idea of rebirth, associate it with the gods Thoth, Ptah and Amun and with the good omens.

Keywords: Faience. Lotus flower. Thoth. Ptah. Amun. Nile. New Kingdom.

* Técnico del Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo.

1 Quisiera agradecer a Esther Pons (Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo), Núria Benavent (Dpto. de Documentación), Aurora Ladero (Archivo), y Bárbara Culubret (Dpto. de Conservación y Restauración), así como a Enrique Pérez-Campoamor, la ayuda prestada y las observaciones que hicieron.

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 10-12-2021

Introducción

El Museo Arqueológico Nacional abrió sus puertas por primera vez en 1871, ubicado entonces en el denominado Casino de la Reina; años más tarde, en 1895 y concluidas ya las obras de lo que sería el edificio permanente, se trasladaría a su ubicación actual, en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, compartiendo edificio con la Biblioteca Nacional. No es nuestro objetivo hablar sobre un tema ya de sobra conocido, pero sí indagar en cómo se nutrió el Museo con las colecciones que hoy posee[2].

El Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo, aunque es un *rara avis* en un Museo dedicado a las culturas que se sucedieron en la península ibérica, y en concreto en España, ya existía como parte de la Sección 1.ª cuando el Museo abrió y albergó, inicialmente, los fondos fundacionales provenientes de la Biblioteca Nacional, del Museo Nacional de Ciencias Naturales y de la Escuela Superior de Diplomática. Con el tiempo, no ha dejado de crecer y nutrirse gracias a la llegada de compras a particulares, donaciones y depósitos, así como al reparto de excavaciones, que han permitido aunar una importante colección dedicada a Egipto y Nubia, como culturas del valle del Nilo, y a Oriente Próximo, como reflejo de las culturas vinculadas al Tigris y al Éufrates[3]. En ese contexto, fundamentalmente decimonónico, es en el que podemos contextualizar la pieza objeto del presente estudio: la cantimplora de Año Nuevo n.º Inv. 20176[4].

La llegada de dicha pieza al MAN se debe, como hemos mencionado anteriormente, a la adquisición por parte del Estado español de la colección ofrecida por Monseñor Taggiasco al Museo Arqueológico Nacional. Por tanto, la cantimplora pertenece a la colección permanente desde 1879.

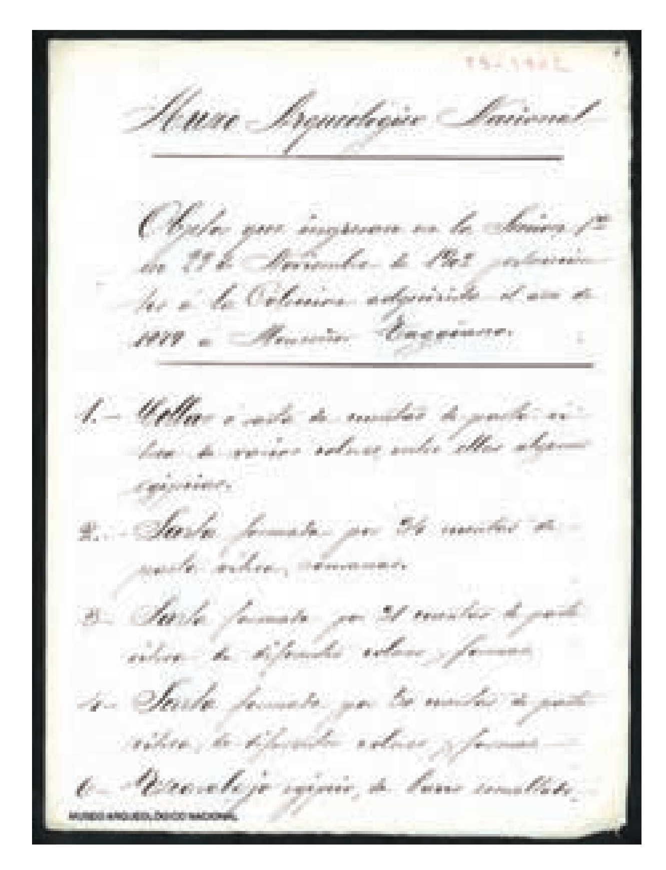
El Archivo del Museo custodia los dos expedientes relacionados con dicha pieza: por un lado, el expediente 1879/26, que tiene por asunto «Adquisición, por compra a Monseñor Taggiasco, de una colección de monedas y otros objetos arqueológicos»; por otro, el expediente 1902/53, en el que se señala que se procede a «Distribuir entre las diferentes secciones varios objetos de la colección adquirida a Monseñor Taggiasco en 1879 y que se hallaba en el Monetario».

El primer expediente, interesante y a la vez sorprendente, refleja las idas y venidas de unas negociaciones encaminadas a adquirir una importante colección, variada en su conjunto, que incluía fundamentalmente monedas, medallas, piedras grabadas y figuritas de divinidades. El precio, fijado en una cantidad de 10 000 pesetas para las piedras y joyas y 28 973 pesetas para las monedas, fue objeto de una rebaja de un 25 %, aunque finalmente se fijó en un 20 %. Se recogen asimismo las cartas que Monseñor Cesare Taggiasco y Francisco Bermúdez de Sotomayor, director del Museo por aquel entonces, se intercambiaron. La deuda que finalmente debía afrontar el Museo con la asignación que percibía del Tesoro Nacional ascendía a 33 480 pesetas[5], una cantidad que debía de ser ciertamente importante cuando se especifica que el MAN solo podía pagar letras mensuales, o cada dos meses, de 1000 pesetas, y una última mensualidad de 1480 pesetas, tal y como manifiesta el 1 de agosto de 1880 el director del Museo. El pago se completó el 8 de marzo de 1883.

El segundo expediente, fechado en 1902, recoge la reordenación de la colección entre los diferentes departamentos, tras haber estado esos años ubicada en el Monetario. El entonces director

---

2 Marcos, 1993.
3 Pérez, 1993: 159-169 y 1996. Pons, 2001.
4 Pérez; Zurinaga, y Córdoba, 2007: 71.
5 Es muy difícil hacer una estimación real del valor de la peseta, teniendo en cuenta que nos referimos al año 1879, pero sería equivalente como mínimo a unos 140 636 euros.


MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

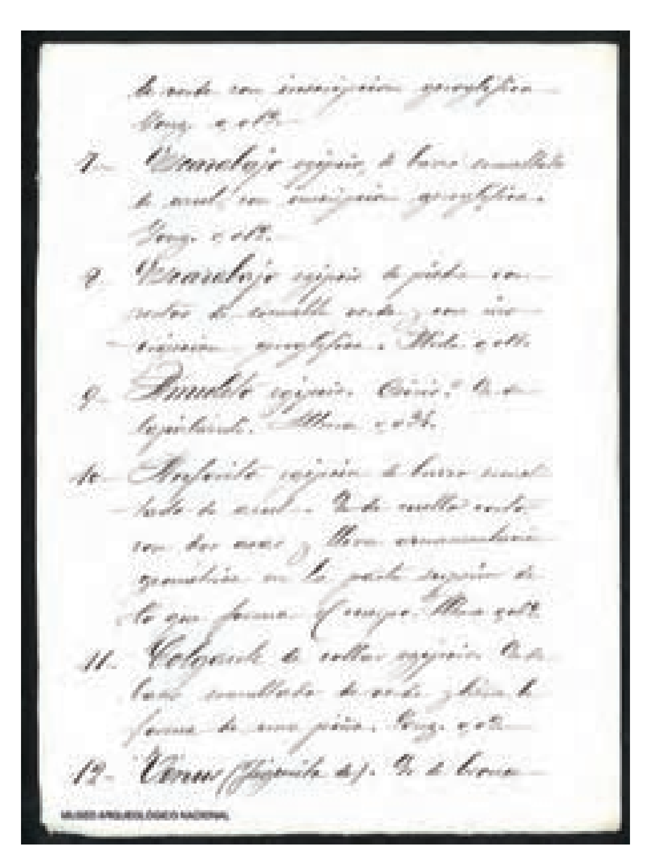

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Fig. 1. A. Listado de piezas asignadas a la Sección 1.ª. Exp. 1902/53, f. 6r. B. Reverso de la página anterior, con la mención a la pieza objeto de este estudio. Exp. 1902/53, f. 6v, Archivo MAN.

del Museo, Juan Catalina García López, gestionó la distribución de dicha colección entre los diferentes departamentos, instando a los jefes de las secciones 2.ª, Dactilografía y Numismática, Etnografía y 1ª, en aquel momento con Francisco Álvarez-Ossorio a la cabeza, a que firmaran el expediente reconociendo la entrada de estas piezas en sus áreas[6]. El desglose de las mismas incluye, con el n.º 10: «Anforita egipcia de barro esmaltado de azul. Es de cuello corto, con dos asas y lleva ornamentación geométrica en la parte superior de lo que forma el cuerpo. Altura 0,062». (fig. 1 A y B).

Descripción de la pieza

N.º inv.: 20176.
Localización: Sala 33, vitrina 33.7.
Objeto: Cantimplora de Año Nuevo.
Descripción: Recipiente, de pequeño tamaño y forma globular y lenticular, realizado en fayenza de color azul-verdoso, presenta un cuello corto y estrecho con perforación superior y dos asas que nacen de debajo de la boca y terminan en los hombros de la cantimplora. El cuello y la boca tienen forma de papiro o de loto abierto y la decoración incisa se reduce al tercio superior con tres franjas decorativas que incluye elementos geométricos y hojas o lágrimas con fondo de color negro, motivos que recuerdan a los collares *usekh* (wsḫ). La pieza fue fabricada a molde a partir de dos mitades unidas, con un reborde que es claramente visible en las figuras 3 A y B.

[6] «Recibí los objetos pertenecientes a la sección 1.ª. Madrid 24 de Noviembre de 1902. Francisco Álvarez-Ossorio», exp. 1902/53, f. 15v, Archivo MAN.





Fig. 2. A. Anverso. B. Reverso. Museo Arqueológico Nacional. N.º Inv.: 20176. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

Inscripción: Anepígrafa.
Medidas: 6,60 cm (altura), 5,20 cm (anchura).
Estado de conservación: Pieza en buen estado de conservación, aunque presenta algunas pequeñas pérdidas de esmaltado.
Cronología: Baja Época (664-525 a. C.). (Fig. 2 A y B. Fig. 3 A y B).

El recipiente 20176, expuesto en la vitrina 33.7 de la sala 33, dedicada a las manufacturas en Egipto, comparte espacio con otros recipientes y objetos de fayenza, de uso y cronología muy diferentes, y forma parte de la nueva museografía, tras la apertura del Museo en 2014, con motivo de la profunda reforma que sufrió para adecuar el edificio, poner en valor las colecciones y construir un discurso museográfico acorde con los nuevos estudios e investigaciones.

La cantimplora de Año Nuevo del MAN es, a diferencia de otras presentes en museos y colecciones europeas y americanas, un ejemplar que a primera vista ofrece poca información dado que es anepígrafa y, por tanto, no menciona ni a las divinidades ni al poseedor de la pieza, como en la mayor parte de los ejemplares conocidos. Sin embargo, veremos cómo aspectos, en principio tan nimios como su forma, su color, la materia en la que se fabricó, la decoración y el uso indudable que tuvo nos permitirán adentrarnos en la religiosidad y el pensamiento egipcios.

Datación

A comienzos de la dinastía XVIII aparece en el repertorio ceramológico egipcio una nueva forma, un recipiente, con forma globular, lenticular, cuello corto y estrecho y con dos asas. El origen de este nuevo modelo surge sin duda alguna como reflejo de los contactos y de la llegada de nuevos gustos, formas y usos: por un lado, por influencia de Micenas, para contener líquidos, cosméticos, o aceites; por otro, un modelo bastante semejante al anterior, de la zona de Siria-Palestina, muy vinculado a la producción de vino en la zona del Delta[7].

---

7 Según Bourriau, 1981: 76, no existen ejemplares anteriores al reinado de Tutmosis III. Eriksson, 1998; Gallorini, 2013.





Fig. 3. A. Lateral. B. Lateral. Museo Arqueológico Nacional. N.º Inv.: 20176. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

En la segunda mitad de la dinastía XVIII, el nuevo modelo estaba ya profundamente arraigado en la cultura egipcia. Con el tiempo y ya en la Baja Época, nunca antes del siglo VII a. C., se asimilará con las cantimploras de Año Nuevo[8].

El desarrollo de los vasos de Año Nuevo en la antigüedad fue tal que incluso existen ejemplares en zonas tan remotas pero culturalmente vinculadas con Egipto como Nubia, con un ejemplar custodiado en el Museo Nacional de Jartum, del periodo napatiense[9].

Finalmente, en época cristiana, con el surgimiento de los primeros santuarios sagrados de Egipto y Oriente Próximo, y en relación con las peregrinaciones, aparecerán las denominadas «cantimploras de peregrino» *(pilgrim flasks)*. La desaparición de este modelo, de manera abrupta, ocurre con la llegada de los árabes y la imposibilidad de acceder a los lugares santos[10].

Denominación

Este tipo de recipientes recibe en la bibliografía egiptológica un número variado de nombres: vaso, vasija, cantimplora, ampolla (en español), *«lentoid» flask, bottle, vessel* (en inglés), *gourde, bouteille* (en francés). La diversidad de términos se debe a que es un modelo cerámico que, como hemos visto, se asemeja tipológicamente al *pilgrim flask* (cantimplora de peregrino), a pesar de que cronológicamente representen periodos muy dispares[11]. Este último se hará popular en relación con las primeras peregrinaciones a lugares santos, siendo las cantimploras de San Menas los mejores ejemplos[12].

---

8 Shaw, y Nicholson, 1995: 58-59; García, y Padró, 2002-2003: 362 señalan a este respecto, que la tipología de estos vasos lenticulares surge en el reinado de Amenofis II, pero solo será en el Periodo Saíta cuando alcancen su máximo desarrollo, hallándose numerosos ejemplos de estas cantimploras en regiones tan distantes como Fenicia, Chipre o Rodas.

9 VV. AA., 2003: 240, fig. 206.

10 Bourriau, 1981: 88.

11 La forma lenticular en los recipientes surge en el Reino Nuevo, pero su máximo desarrollo se observa en la Baja Época, mientras que las ampollas de peregrino, relacionadas con San Menas, surgen con motivo de las primeras peregrinaciones a lugares santos, en torno al siglo V, en concreto a Abu Mina, 45 km al suroeste de Alejandría, Egipto. El uso conferido a esos recipientes está vinculado al agua bendita y los óleos santificados. Este tipo de recipientes se ha encontrado no solo en Egipto sino en prácticamente todo el Mediterráneo. Arias, y Novoa, 1999; Anderson, 2004: 81.

12 Bacot, 2020.

Si bien es cierto que hubo una amplia producción de recipientes con forma lenticular *(flask form)* durante toda la antigüedad[13], la semejanza entre ambos recipientes ha llevado en ocasiones a emplear ambos términos y darlos por válidos, de manera que podemos encontrar alusiones a «vaso de Año Nuevo» o «cantimplora de peregrino» referidos a la misma pieza. Lo que en un principio sirvió para denominar a los ejemplares de época tardía, terminó por abarcar todos los modelos lenticulares sin importar su cronología, materia o función[14].

Tipología

A pesar de que existen ejemplares de cantimploras de Año Nuevo completos no solo desde un punto de vista de conservación, sino también desde la decoración y las inscripciones, el hecho de que no presenten algunos de estos elementos no implica que no podamos incluirlos y clasificarlos en esta tipología[15], muy diferente de las cantimploras de peregrino, con decoración, usos, significado y creencias que responden a otras realidades.

El cuerpo de este tipo de recipientes es lenticular, con un cuello más o menos corto, que recuerda un manojo de plantas de papiro o de loto, y dos asas que, por lo general, presentan dos babuinos como la imagen cinocéfala del dios Thot, acuclillados y con las manos tapándose o sosteniéndose el hocico, aunque en alguna ocasión se representa a los babuinos con las manos levantadas[16]. En la pieza 20176, que consideramos responde a la tipología de Wodzinska *Late Period 92/Late Period 93*[17], las asas son simples sin decoración alguna, intuyendo tal vez la producción en masa de este tipo de recipientes que, sin tener todos los elementos propios de una producción «lujosa», sirven al mismo propósito.

Decoración

La superficie de la vasija suele presentar una decoración a bandas con elementos geométricos, vegetales y florales que, a modo de collar *usekh*, recorre el tercio superior de un hombro a otro, como en el caso de la pieza 20176. En ocasiones, aparece no solo el collar *usekh* sino también una flor de papiro completamente abierta entre el cuello y los hombros[18].

---

13 El Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo cuenta con una pequeña colección de cantimploras, pero no se ajustan a la tipología de cantimplora de Año Nuevo como la pieza 20176:
- 14084: cantimplora de arcilla (colección Toda)- SF-.
- 15156: cantimplora de cuero- SF-.
- 16146: cantimplora de arcilla (colección Toda)- Reino Nuevo-.
- 16148: cantimplora de arcilla (colección Toda)- Reino Nuevo-.
- 1976/114/b/208: cantimplora de arcilla (Heracleópolis Magna)- Reino Nuevo-.
- 1976/114/c/21: cantimplora de arcilla (Heracleópolis Magna)- Reino Nuevo-.
- 1980/92/15: cantimplora de arcilla (necrópolis de Argín)- Reino Nuevo.
- 1980/97/60: cantimplora de arcilla (necrópolis de Masmas)- SF.

El Dpto. de Antigüedades Medievales también posee una serie de piezas, denominadas ampollas de peregrino, que por su cronología y uso tampoco se ajustan a los parámetros que tenemos establecidos para la pieza 20176. *Vid. supra* Arias, y Novoa, 1999.

14 VV. AA, 2003: 240; Bourriau, 1981: 75.

15 Blanquet, 1992: 49.

16 Ejemplar del Fitzwilliam Museum GR. 76.1887; con un Ibex, Boston Museum of Fine Arts, Eg. Inv. 3626. Quertinmont, 2013: 26-27.

17 Wodzinska, 2009-2010: 258 (vol. 3).

18 La cantimplora de Año Nuevo ÄS 2922, del Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Munich, presenta un león en la zona inferior del cuerpo; mientras que la Fundación Custodia (n.º Inv. 8226) posee un ejemplar muy especial con una vaca sobre un esquife de papiro por un lado, y un sistro con la cabeza de Hathor, flanqueado por Nefertum y Sekhmet en el otro, o como en la cantimplora n.º 293, del Roemer und Pelizaeus Museum, en Hildesheim, con la imagen de un ave.

Las inscripciones, en jeroglíficos, sin embargo, parecen responder a dos modelos diferentes: los deseos de un próspero Año Nuevo, invocando a las divinidades en el cuerpo de la vasija en forma de columna o en un cuadrado, o en el canto, en ambos lados[19]. Desafortunadamente, la cantimplora del MAN es anepígrafa.

Wp rnpt nfr.t n nb.s es la fórmula comúnmente empleada para desear un feliz comienzo de año en este tipo de recipientes. La alusión a distintas divinidades, entre ellas Ptah, Sekhmet, Nefertum y Amón, Mut, Khonsu, se hace incluso más necesaria, al invocarlos y solicitar de ellos que el poseedor tenga un próspero comienzo de año. En otras ocasiones, las divinidades mencionadas son Neith, Montu o Amón-Ra. En el mejor de los casos, se incluye el nombre de la persona que recibía el regalo de Año Nuevo[20].

Materia

La materia en la que fue realizada la cantimplora es la fayenza. Denominada *tjehenet* (Tḥnt) en egipcio, es un material que se conoce desde el IV milenio[21] y aparece documentado ya en enterramientos predinásticos. Si bien los primeros objetos realizados en fayenza eran cuentas y amuletos de color azul-verdoso y negro, con el tiempo los artesanos consiguieron ampliar no solo la variedad de colores sino también la tipología. Siempre se ha considerado que la fayenza era un sustituto más asequible que la turquesa y el lapislázuli, materias primas que provenían de la península del Sinaí y de Afganistán, pero el hecho de haberse documentado en tumbas de nobles e incluso reales, nos permite aventurar que su uso estaba más acorde con el significado simbólico inherente[22], relacionado con la diosa Hathor, que realmente con su valor material.

Interpretación de la pieza

Uso

No hay dudas sobre la función que cumplían estos recipientes: serían contenedores de perfumes, aceites o simplemente agua del Nilo. El reducido tamaño del recipiente y de la boca en la mayor parte de las piezas, lo inutiliza como contenedor para beber y sí lo asimila, junto con las inscripciones, a los buenos deseos dados en Año Nuevo. Tal vez se emplearían como libación en algún templo o, como defendemos en este artículo, como regalo para un venturoso año[23]. Y los buenos deseos van inequívocamente asociados a las divinidades mencionadas, cuyo papel sería el de fortalecer el anhelo ofrecido a través de los textos[24].

---

19 La cantimplora de Año Nuevo del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, expuesta en la sala 127, n.º Inv. 30.8.214, responde al primer tipo, mientras que el ejemplar n.º Inv. 23520, Museo Nacional de Sudán, Jartum, responde al segundo tipo.

20 N.º Inv.: 30.8.214, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

21 Tite; Freestone, y Bimson, 1983: 17-27; Tite; Manti, y Shortland, 2007: 1568-1583.

22 Bianchi, 1998: 25-26 sostiene que la fayenza tenía un valor simbólico innegable, empleándose en objetos con función ritual y no para que fuesen usados. Tal vez esta podría ser otra función para la cantimplora 20176. Craig, 1998: 43.

23 Para García y Padró, el vínculo directo con la inundación y el Año Nuevo es seguro, no solo por ser una cantimplora y por tanto llevar agua, por las inscripciones, sino también por su relación con Hapy, dios de la inundación (García, y Padró, 2002-2003: 362).

24 En este mismo sentido cabría entender los escarabeos cuyos chatones aparecen inscritos con los mismos deseos de un próspero Año Nuevo y están realizados en fayenza de color azul-verdoso, un ejemplo del cual sería el escarabeo del Museo de Bellas Artes de Budapest (n.º Inv. 54.4), de Baja Época, o los ejemplares del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Accession Number: 10.130.632 y 30.8.960). A este respecto, véase Hornung, y Staehelin, 1976.

Simbolismo

El Año Nuevo egipcio, motivo por el cual estas cantimploras eran regaladas, venía acompañado de dos fenómenos trascendentales: por un lado, la aparición de la estrella Sirio (*spdt* en egipcio); por otro, la crecida del Nilo. Las aguas ricas en minerales no siempre llegaban en la misma fecha, pero su llegada marcaba el comienzo del Año Nuevo y se consideraba ese día como el primer día del primer mes de la estación de *Akhet* (ꜣḫt), la estación de la inundación y por tanto de la fertilidad de la tierra. Dicha celebración, el festival de Año Nuevo[25], ya se conoce desde el Reino Antiguo, pero solo en la Baja Época las piezas como la 20176 serían objeto de intercambio o de regalo.

El tiempo es para todas las culturas de la antigüedad un elemento enigmático, sujeto a los designios de los dioses, un aspecto de la naturaleza que no se podía controlar y al que estaban abocados de manera irremediable. Por otro lado, se trataba de un proceso continuo, constante, repetitivo, un eterno retorno, en palabras de Mircea Eliade[26], que garantizaba la supervivencia y el devenir de la vida; un cambio, una alteración podían suponer el caos, la destrucción del equilibrio de Maat y, en última instancia, la muerte. Un país supeditado a las crecidas anuales del río Nilo veía en la abundancia de sus aguas un elemento de resurgimiento, de renacer a la vida.

La dimensión simbólica de la fayenza, por otro lado, con su color azul-verdoso[27] que recuerda a las aguas, es incuestionable, así como su relación con la diosa Hathor («Señora de la Turquesa», «Señora de la Fayenza»), y en un recipiente que contendría agua del Nilo nos remite directamente a la inundación.

Asimismo, la vinculación con el renacimiento, viene de la mano de las demás divinidades mencionadas o aludidas. Así, Thot, en su forma de babuino en el arranque de las asas, remite al dios que mide el tiempo, calculando la llegada de la nueva inundación en un primer mes presidido por él. Ptah, el dios creador, aparece normalmente mencionado junto con Sekhmet («ella que es poderosa») y Nefertum, la diosa loto, flor representada en la decoración de la cantimplora y símbolo del renacer, tal y como se describe en uno de los mitos de la creación, cuando el sol nació de una flor de loto en las aguas de Nun[28]. Precisamente, y en relación con ese momento de inicio a la vida, también podemos vincular las hojas de papiro y a la diosa Neith.

Por tanto, estas cantimploras nos hablan de deseos y anhelos cotidianos, de religiosidad popular y de fe; en donde los elementos que las conforman se complementan, se multiplican y aumentan la fuerza de los buenos deseos. Nuestro recipiente no tiene inscripción alguna, ni tampoco los babuinos que flanquean el gollete, pero no por ello pierde su trascendencia simbólica. Como apuntan algunos autores, tal vez los textos fueron un elemento añadido en un objeto, por lo demás, muy corriente[29].

Así pues, la simbología que subyace en la cantimplora de Año Nuevo del MAN, no puede quedar relegada meramente a un solo aspecto, a un estudio parcelado (ya sea este el color o la materia, la tipología a la que pertenece, los motivos que decoran su cuello y su cuerpo, las divinidades mencionadas), ni al uso que creemos pudo tener, porque son todos estos aspectos, en conjunto, los que conforman una pieza ciertamente singular, única en el Museo Arqueológico Nacional.

---

25 Helck, y Otto, 1982: 466-472.
26 Eliade, 2000.
27 Robins, 2008: 291-294.
28 Shaw, y Nicholson, 1995: 164-165.
29 Droux, 2021.

Bibliografía

Anderson, W. (2004): «An archaeology of late antique pilgrim flasks», *Anatolian Studies*, 54, pp. 79-93.

Arias, I., y Novoa, F. (1999): «Ampullae: ampollas de peregrino en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 17, pp. 141-174.

Assmann, J. (2005): *Death and salvation in ancient Egypt*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

Bacot, S. (2020): *Saint Ménas, soldat et martyr: sa vie, ses miracles, son sanctuaire*. Bagnolet: Lis & Parle Éditions.

Badder, B. (2015): «Ancient Egyptian pottery», *The Oxford Handbook of Egyptology*. Edición de I. Shaw y E. Bloxam. Oxford: Oxford University Press, pp. 312-332.

Baines, J. (2009): *Visual and written culture in ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.

Bianchi, R. S. (1998): «Symbols and meanings», *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience*. Edición de F. Dunn. Londres: Thames & Hudson, pp. 22-31.

Blanquet, C. H. (1992): «Typologie de la bouteille de nouvel an», *Amosiadés: Mélanges offerts au professeur Claude Vandersleyen par ses anciens étudiants*. Edición de C. Obsomer y A. L. Oosthoek. Lovaina la Nueva: Université Catholique, Institut Orientaliste, pp. 49-54.

Bourriau, J. (1981): *Umm El-Ga'ab. Pottery from the Nile Valley before the Arab conquest*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chappaz, J.-L., y Chamay, J. (2002) *Reflets du divin. Antiquités pharaoniques et classiques d'une collection privée*. Ginebra: Musée d'art et d'histoire.

Craig, D. (1998): «By necessity or design: faience use in ancient Egypt», *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience*. Edición de F. Dunn. Londres: Thames & Hudson, pp. 32-45.

D'amicone, E. (2001): *The art of vessel production*. Milán: Electra.

Donadoni, A. M. (1988a): *Civilización de los egipcios: La vida cotidiana*. Milán: Electa.

— (1988b): *Civilización de los egipcios: Las creencias religiosas*. Milán: Electa.

Droux, X. (2021): «A New Year's flask with the name of Pharaoh Ahmose II», Foundation Gandur pour l'Art. Artwork of the Month. Disponible en: <https://www.fg-art.org/en/artwork-of-the-month-archives/a-new-years-flask-with-the-name-of-pharaoh-ahmose-ii-fga-arc>. [Consulta: 20 de agosto de 2021].

Dunn Friedman, F. (ed.) (1998): *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience*. Londres: Thames & Hudson.

— (1998b): «Faience: the brilliance of eternity», *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience*. Edición de F. Dunn. Londres: Thames & Hudson, pp. 15-21.

Eliade, M. (2000): *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.

Eriksson, K. (1988): «Pilgrim flasks: how were they made?». Disponible en: <https://www.academia.edu/3423414/Pilgrim_Flasks_How_Were_they_Made>. [Consulta: 20 de julio de 2021].

Gallorini, C. (2013): «Innovation through interactions: a tale of three "pilgrim flasks"», *Connections: Communication in Ancient Egypt* (catálogo de exposición en línea), University of Birmingham. Disponible en: <http://birminghamegyptology.co.uk/virtual-museum/connections-communication-in-ancient-egypt/>. [Consulta: 12 de septiembre de 2021].

García Gandía, J. R., y Padró i Parcerisa, J. (2002-2003): «Una cantimplora de fayenza egipcia procedente de la necrópolis de Les Casetes (La Vila Joiosa, Alicante)», *Pyrenae*, n.os 33-34, pp. 347-364.

Gasperini, V. (2018): *Tomb robberies at the end of the New Kingdom: the Gurob Burnt groups reinterpreted*. Oxford: Oxford University Press.

Gestoso, G. (2010): «Color in Ancient Egypt». Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/208871706_Color_in_Ancient_Egypt>. [Consulta: 5 de agosto de 2021].

Helck, W., y Otto, E. (1982): *Lexikon der Ägyptologie*, vol. IV: *Megiddo-Pyramiden*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Hornung, E, y Staehelin, E. (1976): *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*. Mainz: Philip von Zabern.

Jaramago, M. (2021): «La cantimplora de Año Nuevo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid): la conexión etrusca», *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*. Edición científica de Andrés Carretero Pérez, Marigel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papí Rodes. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 733-742.

Kilroe, L. (2021): «Libations and luxury: the use of pilgrim flasks in Nubia», *Current Perspectives in Sudanese and Nubian Archaeology: A Collection of Papers Presented at the 2018 Sudan Studies Research Conference*, Cambridge. Edición de R. Lemos y S. Tipper. Oxford: Archaeopress, pp. 13-32.

Marcos Pous, A. (coord.) (1993): *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Masson, A. (2019): «New Year's flasks», *Naukratis: Greeks in Egypt* (catálogo de investigación en línea). Londres: British Museum. Disponible en: <https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa/20190801123842/https://www.britishmuseum.org/research/online_research_catalogues/ng/naukratis_greeks_in_egypt/material_culture_of_naukratis/new_years_flasks.aspx>. [Consulta: 18 de septiembre de 2021].

Nicholson, P. T. y Shaw, I. (eds.) (2000): *Ancient Egyptian materials and technology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pérez Die, M.ª C. (1993): «Las colecciones egipcias y el Próximo Oriente», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 159-169.

—(1996): «Egipto y Próximo Oriente», *Guía General del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Pérez Die, M.ª C.; Zurinaga, S., y Córdoba, J. M. (2007): *Egipto, Nubia y Oriente Próximo: Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por M.ª Carmen Pérez Die. Madrid: Ministerio de Cultura.

Pons, E. (2001): «El redescubrimiento de Egipto por españoles: las primeras colecciones del Museo Arqueológico Nacional», S*upplementa ad simu*. *Estudios Interdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto,* serie II, vol. 1, pp. 295-308.

Quertinmont, A. (ed.) (2013): *Du Nil à Alexandrie. Histoires d'eaux*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont.

Redford, D. B. (2001): *The Oxford encyclopedia of ancient Egypt*, vols. 1-3. Oxford: Oxford University Press.

Robins, G. (2008): «Color symbolism», *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, pp. 291-294.

Scalf, F. (ed.) (2017): *The Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute.

Shaw, I., y Nicholson, P. (1995) *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*. Londres: British Museum.

Tite, M. S.; Freestone, I. C., y Bimson, M. (1983): «Egyptian faience: an investigation of the methods of production», *Archaeometry*, 25 (1), pp. 17-27.

Tite, M. S.; Manti, P., y Shortland, A. J. (2007): «A technological study of ancient faience from Egypt», *Journal of Archaeological Science*, 34, pp. 1568-1583.

VV. AA: (1998): *Egipto milenario: vida cotidiana en la época de los faraones*. Barcelona: Fundación La Caixa.

VV. AA. (2003): *Nubia, los reinos del Nilo en Sudán*. Barcelona: Fundación La Caixa.

VV. AA. (2006): *Schönheit im Alten Ägypten: Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Roemer- und Pelizaeus- Museum. Hildesheim: Gerstenberg.

Webb, V. E. S. (2019): «The significance of faience in the religious practices at Naukratis and beyond», *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan,* 24, pp. 312-340.

Wilkinson, R. H. (2003): *The complete gods and goddesses of ancient Egypt*. Londres: Thames & Hudson.

Wodzińska, A. (2009-1010): *A Manual of Egyptian Pottery*, vols. 1-4. Boston: Ancient Egypt Research Associates.

Un escarabeo egipcio de diorita con restos de oro en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

An Egyptian diorite scarab with gold leaf traces housed in the Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

Miguel Jaramago (arkamani@yahoo.es)
Investigador independiente. España

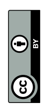
Resumen: En el presente trabajo analizamos un escarabeo egipcio en piedra dura (pensamos que se trata de granodiorita) que porta en su base dos *praenomina* regios, la imagen de un rey entronizado sobre una barca y una representación del dios Onuris. Si tipológicamente corresponde a un tipo bien establecido desde Wiese, desde un punto de vista técnico ha sido objeto de una ejecución soberbia que se completó (al menos en ciertas zonas) con pan de oro del que aún quedan restos en algunos lugares del amuleto.

Palabras clave: Amenhotep II. Barca sagrada. Montu. Onuris. Pan de oro. Tercer Periodo Intermedio.

Abstract: In this paper we study a royal Egyptian scarab made in hard stone (probably granodiorite), which bears on its base two *praenomina*, displaying an image of an enthroned king on a boat as well as a representation of the god Onuris. Typologically it corresponds to a well- established type (by Wiese). Technically it was superbly executed and partially completed with gold leaf -traces of which remain in some places on the amulet.

Keywords: Amenhotep II. Sacred boat. Monthu. Onuris. Gold leaves. Third Intermediate Period.

Dada la escasez de escarabeos egipcios conocidos que combinen diorita y oro, creemos que puede resultar de gran interés para otros investigadores el presentar un estudio de cierta profundidad realizado sobre este amuleto egipcio del Museo Arqueológico Nacional (en adelante, MAN), ya que conserva vestigios que permiten suponer que llevó adherida una finísima capa de pan de oro, al menos en zonas de su parte inferior. La excelente calidad de las fotografías que nos cedió el Museo para la investigación nos ha permitido llevar a cabo el presente trabajo sobre esta singularísima pieza egipcia del MAN[1].



[1] Antes de continuar, deseamos expresar nuestro agradecimiento a la Dra. Concha Papí, responsable de Publicaciones del MAN, a la Dra. Esther Pons, conservadora jefa del Departamento de Antigüedades Egipcias y del Próximo Oriente del MAN; a D.ª Felipa Díaz, del Departamento de Documentación del MAN (que nos facilitó las excelentes imágenes 1, 2 y 4 sobre las que hemos trabajado, realizadas por D. Ángel Martínez Levas), y a los *referees* anónimos que han evaluado este trabajo, por sus sugerencias. Huelga decir que cualquier error contenido en el presente trabajo es exclusivamente imputable al autor.

Recibido: 13-07-2021 | Aceptado: 16-12-2021



Fig. 1. Escarabeo n.º Inv. 2337 MAN. Vista lateral izquierda. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

Este escarabeo entró a formar parte del Museo en 1879, dentro de la colección de antigüedades de Juan Víctor Abargues, quien, a su vez, había adquirido la pieza, al parecer, en el Alto Egipto. Se trata de un pequeño amuleto en forma de escarabajo en cuya base porta decoración incisa (compuesta de texto y figuras) (figs. 1, 2 y 4). Estos son sus datos museográficos[2]:

– Institución: Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
– Número de inventario: 2337
– Dimensiones: longitud: 4 cm; anchura: 3 cm; altura: 1,70 cm
– Material: granodiorita negra
– Tipología: *Der König in der Barke* (Wiese, 1990: 59 y ss.); base Tipo 2 de Cooney (2008: 5)
– Fecha de entrada al Museo: 1879 (colección Abargues)
– Procedencia: (presumiblemente) Alto Egipto[3]
– Cronología: 1425-987 a. C.

Adquisición. Procedencia. Descripción

Desconocemos las circunstancias concretas que rodearon la adquisición de la pieza en Egipto, así como su procedencia exacta[4]. Sabemos que el personaje de cuya colección formó parte este escarabeo, J. V. Abargues, fue un arquitecto y académico correspondiente de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando; permaneció gran parte de su vida en Egipto durante el último cuarto del

[2] Algunos datos museográficos (n.º inventario, medidas, fecha de entrada al Museo y procedencia) se han tomado de la ficha de la pieza redactada para la Red Digital de Colecciones de Museos de España. El reconocimiento de la piedra utilizada en su elaboración (como una variedad de la diorita: en concreto, granodiorita) es opinión de quien suscribe, así como tipología y cronología. Más adelante justificaremos estos datos.

[3] En Pérez-Die, 2007: 79 se dice, acerca de esta pieza, que su procedencia es desconocida. Por otro lado, en Pérez-Die, 1992: 20 se afirmaba que los dos lotes de antigüedades comprados a Abargues eran objetos «recogidos por él mismo en el Alto Egipto». En Molinero, 2014: 19 se mencionan varios lugares concretos en los que Abargues adquirió piezas: Abydos, Luxor, Dendera y Edfú.

[4] La problemática asociada a la datación de los escarabeos que se encuentran en museos y colecciones privadas (precisamente por el desconocimiento de las circunstancias de su hallazgo) se subraya, p. ej., en Cooney, 2008: 1.



Fig. 2. Nomenclatura de las diferentes partes del dorso del escarabeo. Sobre una foto de Ángel Martínez Levas, MAN.

siglo XIX y principios del XX[5]. De su presencia real en Egipto dan prueba dos grafiti (acompañados ambos del año de su elaboración) dejados por Abargues en sendos templos egipcios: en el de Sethi I en Abydos (en 1873, 1876 y 1878) y en Dendera (en 1877-78). Abargues vendió al MAN más de dos centenares de pequeños *aegyptiaca* en los años 1877 y 1879[6].

El escarabeo presenta un dorso con las diferentes áreas anatómicas del animal bien detalladas (fig. 2). El *pronotum*, en forma de gruesa media luna, cobija una cabeza rectangular (surcada por líneas rectas paralelas) en la que es difícil distinguir los ojos. Los *élytra* van decorados con un diseño rayado longitudinal que impide discernir con claridad la *sutura*. A ambos lados se han grabado simétricamente las *callosidades humerales* en forma de V. El *pronotum* se ha individualizado mediante una estrecha cenefa exterior de metopas (a modo del tradicional *block-frieze* –también llamado *block pattern*– que decora numerosas tumbas y monumentos religiosos egipcios); también los *élytra* aparecen rodeados por una cenefa similar[7]. La forma del *scutellum* es visible, adoptando un diseño trapezoidal. Delante de la cabeza, el clípeo exhibe cuatro dentículos en forma de lengüetas con incisión central alargada en cada uno de ellos; las aletas triangulares que flanquean el clípeo van rayadas a modo de *nemes*. Además, al no haber sido perforada longitudinalmente la pieza (como ocurre en numerosos escarabeos, a fin de engarzarlos en collares o anillos), encontramos representado en su parte posterior con claridad el *pygidium* (segmento terminal del abdomen no cubierto por los *élytra*) mediante varios arcos de circunferencia concéntricos. Aunque la ausencia de perforación longitudinal podría ser indicio de un *uso inclusivo* de este amuleto (por ejemplo, entre las vendas de una momia), el estudio de los materiales de que está hecho nos llevará a pensar, como veremos, que pudo ser engarzado de una forma diferente, sin necesidad de ser perforado. Por último,

---

5 Mañé, 2005: 830-832. Esta autora comenta que «por regla general se acepta que nació en Valencia en 1845, aunque hay quien cree que nació en África de padres españoles». Molinero (2014: 19), por su parte, afirma que nació en Argel.

6 Molinero, 2014: 20. En Pons (2001: 296) se indican las fechas de adquisición siguientes para los dos lotes de Abargues: 3 de abril de 1877 y 27 de septiembre de 1879.

7 Esta forma de decorar los *élytra* y el *pronotum* se documenta en otros escarabeos egipcios; especialmente interesante para nuestro caso es el del Kunstmuseum del *Land* de la Baja Sajonia, n.º Inv. HAUM Aeg S 46 (Tinius, 2011: 179, n.º 355), porque es de diorita.

las patas del insecto (fig. 1) se han tallado claramente y, mediante muescas, se marcan (de forma naturalista) los tarsos, especialmente visibles en el primer par.

Materiales: granodiorita y oro

La piedra de que está hecho este escarabeo no se había especificado en la bibliografía hasta la fecha[8]. Creemos que se trata de una forma de diorita negra (concretamente granodiorita[9]) que presenta, como es usual en ella, pequeñas incrustaciones de cristales de color blanco y *beige* («fenocristales») bien individualizados y distinguibles a simple vista, cuyo tamaño puede variar dependiendo de la cantera de procedencia de la roca usada[10]. De las distintas variedades cromáticas de la granodiorita, estamos ante la de color predominantemente negro. Las distintas clases de diorita pueden alcanzar –en la Escala de Dureza de Mohs– el valor 6 (siendo, pues, una piedra de dureza intermedia). Fue ampliamente utilizada en el arte egipcio, sobre todo como piedra ornamental y, en mucha menor medida, como elemento arquitectónico (Harrell, y Storemyr, 2009: 17-18). Las canteras de granodiorita se encontraban en el desierto oriental, al este de la isla de Sehel y al norte de Shellal, cerca de la antigua presa de Asuán[11]. El atlas fotográfico de piedras egipcias que aparece en la publicación de Harrell y Storemyr (2009: 20-21) nos permite sugerir –por comparación– que estamos ante un ejemplar elaborado en *coarse granodiorite*[12] con fenocristales blancos, rosados o *beige*. Por lo demás, diorita y granodiorita se usaron escasamente en la confección de escarabeos[13]; el uso de dichas piedras para fabricar estos amuletos se documenta en momentos muy puntuales de la historia egipcia[14].

Además, en el escarabeo que estudiamos son aún visibles vestigios de un antiguo recubrimiento de pan de oro –al menos en ciertos lugares del amuleto–, discernibles (por su peculiar brillo metálico áureo) de los fenocristales blanquirrosados de la granodiorita[15]. Dichos restos áureos se localizan en sitios protegidos (por eso se han conservado) de la parte inferior lateral y posterior del amuleto, en las cavidades que forman la inserción de las patas con el cuerpo del animal (fig. 3)[16]. Por otra parte, una detallada observación de las imágenes ampliadas de esta zona del escarabeo permite también comprobar la presencia de lo que, creemos, podrían ser tal vez los restos de una capa resinosa oscura, amorfa, netamente diferenciable de la granodiorita, que quizá constituyó el adherente utilizado para

---

8 En la ficha de la pieza de la Red Digital de Colecciones de Museos de España se dice que es «de piedra oscura». En Pérez-Die (2007: 79) también se habla «de piedra oscura».

9 Sobre la granodiorita en Egipto, *vid*. De Putter, y Karlshausen 1992: 154-155; Klemm, y Klemm, 1993: cap. 7 (esp. los apartados 7.2, 7.10, 7.11 y 7.12).

10 Por otro lado, solo un análisis petrológico permitiría saber si la pieza fue sometida voluntaria o involuntariamente (como, al parecer, pudo haber ocurrido en algún otro escarabeo de diorita) a altas temperaturas (*vid*. Brandl *et al.*, 2019: 164-165).

11 Mapa de la ubicación de las canteras egipcias de granodiorita en Klemm, y Klemm 1993: 306-307 y en Harrell, y Storemyr, 2009: 16, fig. 7. Imagen de las canteras, en Harrell, y Storemyr, 2009: 36, fig. 24.

12 Harrell, y Storemyr, 2009: 20, fig. 10; Klemm, y Klemm (1993: 449, 11.2, Asuán 424), en su atlas de rocas egipcias, la denominan «dunkler Granodiorit».

13 Dudamos que el escarabeo realizado en piedra verdosa hallado en La Recueja (Museo de Albacete, n.º Inv. CE06063) sea de diorita, como se insinúa en su ficha de la Red Digital de Colecciones de Museos de España.

14 Recogidos en Brandl *et al.*, 2019: 165. Algunos escarabeos de diorita (aparte de los de tamaño colosal, como el British Museum EA74) son los publicados en Hornung, y Staehelin, 1976: 374, B 11; D'Auria; Lacovara, y Roehrig, 1988: 180-181, fig. 129b (en el Museum of Fine Arts, Boston, n.º Inv. 29.1242); Tinius, 2011: 179, n.º 355; Sist, 2012: 60, n.º 55 (en Museos Capitolinos); Liszka, 2015: 6, n.os Y1961-86, Y1961-89 (ambos en el Princeton University Art Museum); Brandl *et al.*, 2019: *passim*, etc.

15 Algunos autores han señalado recientemente que, durante el Reino Nuevo, la combinación de diorita y oro en una misma pieza suponía «an esthetic feature that enhanced the luxurius appearance of these objects» (Brandl *et al.*, 2019: 165, refiriéndose especialmente al escarabeo de diorita hallado en Laquis, Israel).

16 Es similar el caso del escarabeo del Bristol Museum and Art Gallery n.º Inv. H114, de serpentina, con restos de panes de oro en áreas muy parecidas al escarabeo de Madrid que estamos estudiando: http://museums.bristol.gov.uk/details.php?irn=83262. [Consulta: junio de 2021].



Fig. 3. Algunos restos de oro y del posible adhesivo resinoso. A partir de una foto de Ángel Martínez Levas, MAN.

unir con firmeza los panes de oro a la piedra base[17]. En ocasiones, «the thickness of the leaf used [el autor se refiere a pan de oro] was about 6 microns or 0.006 mm» (James, 1972: 41). El oro se usó como recubrimiento (parcial o total) en muchos escarabeos de corazón durante el Reino Nuevo[18], y también para elaborar escarabeos de oro macizo desde el Reino Medio en adelante[19]. Por último, existen asimismo escarabeos del Reino Nuevo –con montura de oro alrededor de las patas– que portan el *praenomen* de un rey[20]; tal vez el nuestro formó parte de esta última categoría.

---

17 En el escarabeo de jaspe verde de la dinastía XVII del rey Sobekemsaf II (British Museum EA7876) se usó como adherente –entre el jaspe y los panes de oro– una mezcla de resinas procedentes de *Pistacia* y de una conífera indeterminada (del género *Pinus* o *Cedrus*; Miniaci *et al.*, 2013: 58-59).

18 Metropolitan Museum 36.3.2, Kunsthistorisches Museum 9124, British Museum EA57698, etc. Se conocen, asimismo, recubrimientos áureos de escarabeos (sin conservarse el escarabeo que había sido recubierto, quedando solo su huella impresa en la lámina superpuesta); es el caso de la lámina de oro del Metropolitan Museum 23.10.55.

19 Cleveland Museum of Art 1914.748, escarabeo de Uluburun KW 772 (con el nombre de Nefertiti), Metropolitan Museum 26.7.201, etc. De Amenhotep II es un sello rectangular de 1,4 cm de altura, de oro (British Museum EA54549), en un anillo, con su *praenomen* en *cartouche* vertical; también de este rey conocemos un escarabeo de oro macizo, de 2 cm de largo, que forma parte de un anillo (Brooklyn Museum 37.725E), con su base totalmente ocupada por un texto de desarrollo horizontal; lleva escrito, sin óvalo ni *cartouche*, «*aa-kheperu-Ra*, hijo de Amón-Ra»: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4091. [Consulta: junio de 2021].

20 Es el caso de un escarabeo con *praenomen* de Sethi I (*men-maat-Ra)* hallado en 2014 en Tel Shaddud (Israel), colocado como anillo de un difunto en su mano izquierda, y fechado en LBA IIB (1300-1200 a. C.). Imagen en: Volume 128 Year 2016 Tel Shaddud (hadashot-esi.org.il) . [Consulta: junio de 2021].



Fig. 4. Decoración en la base del escarabeo. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

Base: iconografía

Nos proponemos ahora revisar la iconografía que ocupa la base del escarabeo (fig. 4). En ella aparece una escena horizontal en la que se muestra a un faraón sentado sobre un trono situado en el centro de una barca orientada hacia la derecha, seguido por un dios protector. Un óvalo (ante el rey) y un *cartouche* (tras el dios) contienen sendos *praenomina* que identificarían al monarca (aunque no son exactamente iguales, como veremos: uno corresponde sin lugar a dudas a Amenhotep II, pero el otro –de grafía muy similar– fue llevado por varios reyes del Tercer Periodo Intermedio); asimismo, un texto vertical delante del dios (ubicado tras la barca) sirve para nombrar a la divinidad protectora. Todo ello queda inscrito dentro de una doble gráfila lineal paralela al borde de la base que dibuja, por consiguiente, una amplia elipse. Gracias a ciertos escarabeos inacabados del Reino Nuevo sabemos que dicha gráfila –la cual rodeaba el campo decorativo enmarcándolo– era probablemente lo primero que se trazaba sobre la base (incorporándose posteriormente imágenes y texto)[21].

El faraón aparece sentado sobre un trono-*hwt* (es decir, con respaldo bajo e imagen interior de un rectángulo en el ángulo inferior izquierdo)[22], vestido con un faldellín largo o una túnica que

---

21 Es el caso de un escarabeo sin terminar de decorar del Museo de Liverpool (M14074), del Reino Nuevo, realizado en jaspe verde. Sobre su base solo se trazó la gráfila, pero posteriormente no se terminó de rellenar ni con epigrafía ni con iconografía dicha base: https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/scarab-12 . [Consulta: junio de 2021].

22 Sobre este tipo de trono, puede consultarse Kuhlmann, 1977: 57-60 y 82-85 (donde es denominado «Der hwt-Blockthron»; se trata de la 1.ª variante, «*hwt*-Blockthron, undekoriert», recogida en la lámina 1, imagen 1a). En esta misma obra (Kuhlmann, 1977: 58-59) se reseña, además, un listado de tumbas de los funcionarios de la dinastía XVIII en cuya decoración aparece el rey en un

le llega hasta los talones (probablemente se trata de un traje ceremonial); va tocado con Corona Azul (del Tipo II de Collier[23]) y úreo, y sostiene en las manos el cetro y el flagelo. Tal vez no habría que descartar la posibilidad de que, en la escena, se esté representando no al rey mismo, sino una estatua de culto del faraón[24]. En la barca utilizada por el rey encontramos ciertos elementos distintivos: 1) En proa y popa, y mirando en dirección al movimiento de la barca, tenemos grabadas sendas cabezas de halcón[25] portando un tocado de dos plumas y úreo. Se trata de una representación del dios Montu, divinidad guerrera tebana[26]. Para Wiese (1990: 63), «[…] die Barkenform jener des Sonnegottes entspricht»; es decir, de las distintas posibilidades (ritual, ceremonial, funeraria, procesional...), estaríamos ante una barca solar[27]: el rey estaría siendo en esta imagen asimilado a Ra en la trayectoria celeste de su divina barca[28]. 2) Cerca de la popa se han representado dos timones con sus dos soportes, un elemento característico de este tipo de barcas egipcias (Jones, 1995: 24, fig. 15 y 33, fig. 39). Todos los escarabeos del tipo *Der König in der Barke* (Wiese, 1990: 59-69), al cual pertenece el nuestro (fig. 5), se han fechado tradicionalmente en el Reino Nuevo[29]. Es importante indicar aquí que existe al menos un escarabeo perteneciente a este tipo decorado con oro (Keel, 1997: 640, n.º 3).



Fig. 5. Croquis de la base. Dibujo del autor.

---

trono-*hwt*; curiosamente, Amenhotep II es el faraón del que se conservan más representaciones sentado sobre dicho trono, «[…] mainly –but not exclusively– in a religious context that also [antes su autor ha hablado de su uso por dioses] pharaoh is shown on such a ("sacred") block-throne» (Kuhlmann, 2011: 3). Sobre el simbolismo protector asociado a tronos reales, *vid*. Baines, 1990: 23-27.

23 Collier, 1993: 139. Hardwick (2003: 119) afirma que, en ocasiones, cuando el rey usa esta corona «rather than the traditional shendyt, or the plain knee-length kilt, he may sport a longer kilt, with a complicated sporran, frequently a tunic […]. I know of no occurrences of the Blue Crown with a false beard». El escarabeo no permite mucho más detalle en la figura regia (por su tamaño), pero parecen cumplirse las afirmaciones de Hardwick en este caso.

24 Cf. Heffernan, 2016: 180 (nuestro caso podría ser comparable, p. ej., al de una imagen de Amenhotep I con Corona Azul que aparece en una tumba, y que podría también estar reflejando no al rey mismo, sino a una de sus estatuas de culto).

25 Cooney, y Tyrrell (2005: II, 20) ven, sobre un escarabeo similar, en proa y popa cabezas de serpiente.

26 Paralelos en Wiese, 1990: 61, abb. 83 y 85, y 62, donde, además, se afirma que «er [el faraón] wird mit dem dynamischen Kriegsgott Month identifiziert».

27 Según Wiese (1990: 64), desde la dinastía XVIII el rey puede llevar a cabo viajes celestes, siendo equiparado al dios Ra: «[…] Deshalb ist es möglich, dass der König auf den Siegelamuletten thronend in der Barke des Sonnen- und Schöpfergottes dargestellt is, d. h. als Re zu deuten ist». Sin embargo, en Wiese, 2001: 92-93 (comentando el escarabeo f de Amenhotep II) se denomina, a esta barca, «Kultbarke des Kriegsgottes Month», y no barca solar.

28 Jones (1995: 33) describe este tipo de barcas y, excepto por las representaciones de Montu en proa y popa de la barca en nuestro escarabeo, el resto coincide con conocidas imágenes egipcias de barcas solares portadoras de trono cúbico en el centro, con dos timones más sus dos soportes cerca de la popa (es el caso de El Cairo JE 61344, procedente de la tumba de Tutankhamon). En la tumba de Amenhotep II se encontraron cuatro modelos de barcas en madera policromada; en la hallada en la antecámara de la tumba del rey (El Cairo JE 32217) se representaron, sobre el casco, imágenes de Montu antropomorfo con cabeza de halcón combatiendo a los enemigos de Egipto (Orsenigo, 2017: 192-193). En Werner (1986: *passim*) se recogen ejemplares de este tipo de barcas decoradas con imágenes de Montu hieracocéfalo en el casco; Werner considera que son los «barcos de halcón» mencionados por las fuentes.

29 Jaeger (1982: 168) apuntaba que «l'unité de style, du type de la gravure et la présence sporadique d'autres éléments caractéristiques de la XVIIIe dynastie confirment cette datation». Igualmente opina Wiese (1990: 59), que los fecha en la dinastía XVIII. En esta misma línea cronológica se manifiestan Cooney y Tyrrell, al presentar un escarabeo del tipo *Der König in der Barke* que se encuentra en Los Angeles County Museum of Art (n.º Inv. LACMA 50.4.5.5), fechándolo –con un margen mayor– en el «New Kingdom, 18th-20th dynasties (1419-1080 BCE) *or later*» (Cooney, y Tyrrell, 2005: 2.ª parte, 20; la cursiva es nuestra); este «*or later*» nos llevaría ya, como poco, al TPI. Por último, señalemos que escarabeos de este tipo se han hallado también fuera de Egipto (es, p. ej., el caso del localizado en Tell el-Ajjul; Keel, 1995: 108, abb. 192).

Por último, tras la barca del rey se encuentra representado un dios antropomorfo en actitud de marcha (o sea, con un pie adelantado). Lleva un faldellín largo, plisado, el torso desnudo, una corona alta de dos plumas sobre *mortier*[30], sostiene con el brazo derecho un elemento alargado (¿una lanza corta, un bastón?) en actitud amenazante; el brazo izquierdo se representa recto, hacia adelante, y «sulla testa porta una parrucca corta e liscia, da cui scende un nastro nella parte posteriore»[31]. Se trata de Onuris, dios local de Thinis (Schenkel, 1982: 573) que, a la vez, era «ein Jäger und Krieger» (Junker, 1917: 2-3; Bonnet, 1971: 545). Aparece representado en la «postura del arponero» (Corteggiani, 2010: 458) y, desde el Reino Nuevo, es considerado un dios protector de la barca solar (Castel, 2001: 316). Onuris: «in der Regel erscheint auf Siegelamuletten eine stark schematisierte Abbildung des Gottes mit seiner hohen Federkrone, die Waffe über die Schulter gelegt» (Hornung, y Staehelin, 1976: 98). La iconografía general de este dios se ha analizado en una tesis doctoral; a partir de dicho trabajo, la imagen de Onuris en nuestro escarabeo correspondería al Tipo III, variante de «*corona* a due piume»[32], documentado en Abydos (reinado de Thutmosis III) y en Tell el-Ajjul (Reino Nuevo). En cuanto a la ausencia de su característica barba divina, «no beard is visible [sobre el rostro de Onuris] on some glyptic ítems» (Betrò, 2005: 1/5); este sería precisamente nuestro caso. Por último, Onuris es representado, sobre la base de escarabeos, principalmente en el Reino Nuevo (Rowe, 1936: 169, n.º 710; Keel, 2020: n.^{os} 520, 521, etc.).

Base: escritura jeroglífica

Comenzaremos revisando los dos *nomina regis* que aparecen escritos en el escarabeo. Ante el faraón, un óvalo[33] vertical contiene un *praenomen* que puede leerse así: *aa-kheper-Ra*. Va precedido por dos signos de un tamaño muy pequeño y que interpretamos como *netjer nefer*, «el dios perfecto» (cf. Wiese, 1990: 61). Asimismo, detrás de Onuris hay un *cartouche* vertical que porta el *praenomen* de Amenhotep II (*aa-kheperu-Ra*, «el grande de las manifestaciones de Ra»)[34]. O sea, en el mismo escarabeo se han escrito dos *praenomina* regios diferentes, pero muy parecidos[35]. Durante el Tercer Periodo Intermedio (en adelante TPI), al menos cuatro reyes usaron este *praenomen*: Psunennes I (dinastía XXI), Osorkón el Viejo (XXI), Sheshonq V (XXII) y Osorkón IV (XXII o, según otros, XXIII)[36]. ¿Estamos ante un escarabeo de un faraón del TPI que menciona, junto a su nombre, el de

---

30 A este elemento de la corona de Onuris se le denomina *modium* en Betrò, 2005: 1/5.

31 Gentilini, 2006: 56, doc. 20 (entre otros), donde se describe una imagen de Onuris en el templo de Ramsés III en Karnak que lleva la misma cinta –descendente por la espalda– de la imagen de nuestro escarabeo. Es un atributo de este dios.

32 Gentilini, 2006: 253 y 271; Castel (2001: 316) afirma que este dios exhibe corona de dos plumas «cuando se enfatiza su carácter guerrero». Gentilini (2006: 267-268) afirma que «Se è corretta l'idea che questa iconografia (con bastone/lancia-corda) è quella più antica del dio Onuris, potremmo ipotizzare che la sua corona originaria fosse a due e non a quattro piume, come appare in questi documenti della 18 dinastia, e che in seguito sia stata sostituita, alla fine della 18 e all'inizio della 19, con una corona a quattro piume per differenziarlo da Amon».

33 Según Hornung, y Staehelin (1976: 42), «der Unterschied [entre óvalo y *cartouche* en los escarabeos] war für den Ägypter sicher nicht wesentlich».

34 Leprohon, 2013: 101. Según Hornung, y Staehelin (1976: 54), el nombre de Amenhotep II aparece escrito dentro de un *cartouche* en el 60 % de los escarabeos de este rey, en un óvalo en el 8,5 %, y sin ninguno de los dos en un 31,5 % de los casos. Enmarcar el *praenomen* de Amenhotep II en un óvalo se documenta tanto en sus escarabeos egipcios como de Próximo Oriente (un ejemplo de este último caso, en Eggler, y Keel, 2006: 368, n.º 4, hallado en Tall as-Sa'idiya, Jordania).

35 Comentamos aquí la sugerencia de uno de los *referees* de este trabajo, para quien, observando con detalle los signos, pueden apreciarse –en efecto– finísimas rayas transversales que atraviesan brevemente el trazo usado para escribir el bilítero *'3* y que tal vez habrían estado tratando de dibujar en realidad el signo *mn*. Sin embargo, consideramos dichos micro-trazos como un efecto no buscado por parte del lapicida, sino directamente derivado de la operación de grabado sobre la granodiorita. Así pues, creemos improbable una lectura *men-kheper-Ra* y *men-kheperu-Ra* tanto del óvalo como del *cartouche* respectivamente, ya que, si el *inscriptor* hubiera tenido intención de grabar el bilítero *mn*, probablemente habría procedido: 1) escribiendo inicialmente tres signos rectos similares a los usados para escribir el plural (lll, como los que aparecen escritos precisamente en el *cartouche* ubicado a espaldas de Onuris); 2) signos que posteriormente habría procedido a unir, si ese hubiera sido el caso, con un trazo horizontal por su parte inferior.

36 Bonhême, 1987: 61, 68-69, 72, 83, 85-86, 131-132, 136, 178, 262-263, 272 y 274. Von Beckerath, 1999: 178-179, 180-181 («Osochor»), 190-191 y 200-201. Bennet (2019: XVIII) recoge la idea de que Osorkón IV es el fundador de la «dinastía XXIII Tanita».

Amenhotep II tratando de vincularse con un pasado glorioso[37]? Es poco probable, ya que, como hemos visto, los escarabeos del tipo *Der König in der Barke* (Wiese 1990: 59-69) se han fechado en el Reino Nuevo[38]. Por lo tanto, estaríamos ante una grafía defectiva *(aa-kheper(u)-Ra)* al escribirse el *praenomen* del rey en el óvalo[39]. La siguiente pregunta que se nos plantea sería: ¿es posible encontrar dos *cartouches* del mismo rey sobre un mismo escarabeo, como ocurre en el nuestro? La respuesta es afirmativa: se conocen escarabeos de la dinastía XVIII portando dos *praenomina* del mismo rey (especialmente de Thutmosis III), a pesar de ser algo poco habitual[40].

Vamos a leer a continuación el texto que está ubicado entre Onuris y el rey. Una primera interpretación sería: «[1]/ Onuris, señor [2]/ de Tj[eny] [Thinis], señor [3]/ de [el objeto sagrado]-*djed*». De ser así, el texto completo iría en escritura retrógrada, y se habría escrito el topónimo Thinis con grafía defectiva (abreviado y usándose exclusivamente el monolítero inicial). La forma de escribir el nombre del dios en este escarabeo[41] está documentada (LäGG, I: 378) en la tumba tebana de Min (TT 109, Urk. IV 982, 4), tutor de Amenhotep II, *preeminente* de Thinis y «supervisor de los profetas de Onuris» (Roehrig, 1990: 193-194), así como en amuletos de pequeño tamaño[42]. Los dos títulos de Onuris recogidos aquí serían «señor de Thinis» (LäGG, III: 785) y «señor del *djed*». Este último estaría haciendo referencia a un pilar objeto de culto del dios (LäGG, VIII: 98), relacionado con Onuris o quizás con el nombre de la diosa Djedet (Junker, 1917: 105-108). Una segunda forma de interpretar el texto también es posible. En este caso: 1) el pilar-*djed* iría separado del resto del texto, aludiendo tal vez solo al rey (a la estabilidad de su reinado[43]); 2) y la segunda cesta-*neb* no sería tal, sino el signo *mr* (Gardiner U6, variante U7). Esto nos daría la lectura «amado de Onuris, señor de Tj[eny] [Thinis]». Dicho epíteto aparece documentado sobre un escarabeo en piedra caliza con el *praenomen* de Amenhotep III[44].

Finalmente, la forma de leer el texto parece implicar que el dibujo fue realizado antes que la escritura, habiéndose acomodado los signos jeroglíficos al espacio disponible tras las imágenes; es algo usual en muchos escarabeos. Considerando lo que hemos comentado hasta ahora, cabe suponer que la base de la pieza se grabó en el siguiente orden (fig. 6): (1.º) dibujo de la gráfila lineal exterior, (2.º) posterior incisión de las imágenes (dios, faraón, barca con trono) y (3.º) por último, inclusión de los signos jeroglíficos, óvalo y *cartouche*, acomodándose en el espacio libre. No habría, sin embargo, que descartar este otro orden de grabado: (1.º) gráfila lineal, (2.º) imagen del rey en la barca (ya que, por su tamaño, no parece constreñirse con rigor a un espacio previamente delimitado) y (3.º) finalmente, imagen de Onuris y textos.

---

37 Niwiński (2013: 491) comenta el interés de ciertos monarcas del TPI por establecer, mediante sus nombres, vínculos ideológicos con los grandes faraones del Reino Nuevo.

38 Por otro lado, Boonstra (2019: 218) afirma que «After the end of the New Kingdom, seal amulets bearing royal names become rare».

39 Esto es lo que piensan Hornung, y Staehelin (1976: 63), según los cuales el nombre de entronización *aa-kheperu-Ra* «kommt aber öfter in einer verkürzten Schreibung ohne Pluralstriche vor». Jaeger (1982: 364, n.º 1043) afirma que «en général, *aa-kheper-Ra* est une graphie abrégée d' *aa-kheper(u)-Ra*», (sin descartar que, en algún caso, pueda serlo de *aa-kheper-(ka)-Ra*, Thutmosis I). Sin embargo, para Leprohon (2010: 2) *aa-kheper-Ra* «is seen exclusively in throne names of Dynasties 21 and 22» (aunque Leprohon no se refiere en detalle a los escarabeos).

40 «An enhancement of the protective power of the pharaoh's name was reached by doubling the name» (Müller, 2020: 10). He aquí tres ejemplos que llevan duplicado el *praenomen* de Thutmosis III: 1) Kalloniatis, 2019: 166, n.º 160, donde se afirma que «The repetition of the king's name is seldom seen on other royal-name scarabs of the 18th Dynasty». 2) Portland Museum n.º 29.16.1160. 3) Museum of Cultural History de Oslo, n.º inv. C47244 (Müller, 2020: 10-11). En el caso del escarabeo del Princeton University Art Museum n.º inv. Y1946-392, exhibe tanto el *praenomen* como el *nomen* de Thutmosis III (Liszka, 2015: 11, fig. 7, centro).

41 Hannig, 1995: 1190.

42 Giveon, 1985: 102, placa n.º 123 procedente de Tell el-Ajjul.

43 Similar función tendría, por ejemplo, el signo *ankh* (tras Amenhotep II) en el anillo de plata del Museo de Brooklyn n.º inv. 37.726E (Cody, 1999: 85, n.º 40).

44 Gubel, 1991: 126-127, n.º 124.

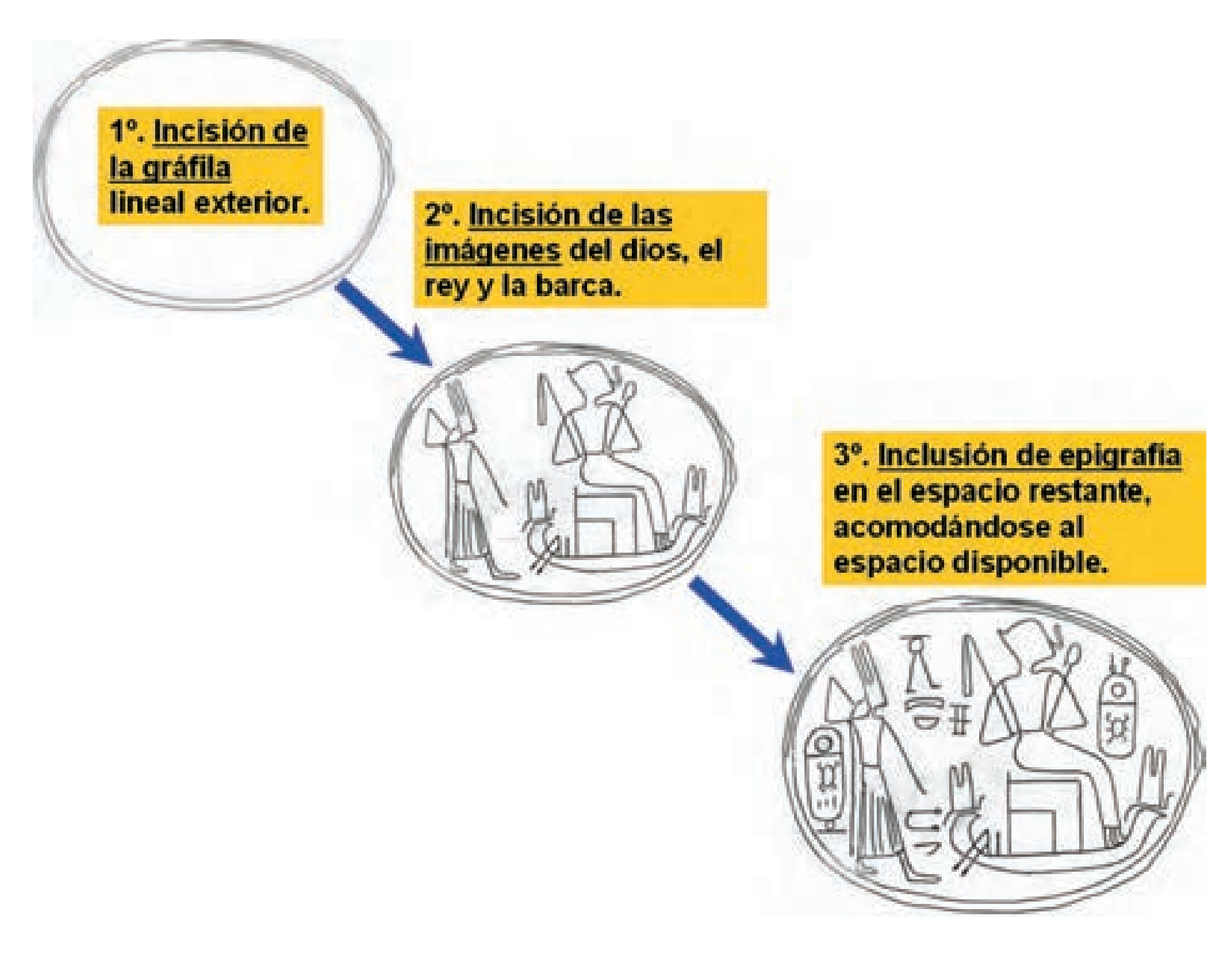


Fig. 6. Hipotético orden de decoración de la base. Dibujos del autor.

Cronología de la pieza: discusión

Un par de razones (ofrecidas recientemente por Schulz, 2020: 395-397) nos harían pensar que se trata de un escarabeo del Reino Nuevo: 1) la presencia de Onuris como deidad protectora del rey; 2), «Figurative representations of the human form of the king on scarabs from the 21th and 22th Dynasties are rare»[45]. Además, el que nuestro escarabeo forme parte de la tipología *Der König in der Barke* (circunscrita, al parecer, tan solo a ciertos reyes de la dinastía XVIII), apunta a ese periodo como su fecha de elaboración. ¿Podría proceder de la tumba de Amenhotep II? «La diceria, riportata da Flinders Petrie, secondo la quale l'ipogeo [se refiere a la tumba de Amenhotep II] sarebbe stato visitato dagli abitanti di Gurna prima dell'arrivo di Loret, […] è priva di fondamento, come provano i quaderni di scavo della tomba stessa […], nonché il fatto che nessun oggeto proveniente con certezza dalla tomba si apparso sul mercato antiquario prima del 1898» (Piacentini, 2017: 175). Nuestro escarabeo fue adquirido por Abargues antes de 1879 (considerando la fecha de entrada de sus piezas en el MAN); si Loret descubrió la tumba de Amenhotep II en 1898 y esta no había sido saqueada antes de dicha fecha (sino mucho antes), como afirma Piacentini[46], es poco probable que el amuleto proceda (al menos de forma inmediata) de dicha tumba. ¿Podría tratarse de un escarabeo póstumo

45 Schulz sigue, en este punto, la opinión de Wiese (1990: 125), para quien «[…] Siegelamulette mit Königsdarstellungen nach der Ramessidenzeit relativ selten werden».

46 De ser así, la tumba debió de ser saqueada posiblemente en la antigüedad.

de Amenhotep II?[47] Hornung y Staehelin (1976: 63) afirman que «Für diese Regierungszeit [los autores se refieren al reinado de Amenhotep II] deuten keinerlei Indizien auf eine nennenswerte postume Produktion». Más aún: Jaeger (1982: 181) piensa que «on peut considérer comme peu nombreux ses scarabées [se refiere a los de Amenhotep II] posthumes».

Los razonamientos indicados de Hornung y Staehelin, Jaeger, Wiese, Boonstra, Keel y Schulz ofrecen argumentos para una fecha del Reino Nuevo. Incluso la presencia de oro en el amuleto encajaría en estas fechas. Recordemos, en este sentido, el hallazgo de Tel Shaddud (v. n. 20): si se tratara de un escarabeo hecho en vida de Amenhotep II, podría quizá haber sido un suntuoso regalo del faraón a un personaje destacado de la élite especialmente vinculado al monarca[48]. Sin embargo, ante la dificultad de hallar paralelos exactos en el Reino Nuevo para el diseño de sus elementos del dorso (especialmente del *pronotum* y de la cabeza), la prudencia nos aconseja fechar el escarabeo desde Amenhotep II *(terminus post quem)* hasta, por lo menos, Osochor, rey de la dinastía XXI[49], o sea, del 1425 al 987 a. C.

Bibliografía

Abreviaturas:

BMTRB	*British Museum Technical Research Bulletin*
BSFE	*Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*
CLARA	*Classical Art and Archaeology*
DAIK	*Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*
EA	*Egyptian Archaeology*
IFAO	*Institut français d'archéologie orientale*
JARCE	*Journal of the American Research Center in Egypt*
JEA	*The Journal of Egyptian Archaeology*
LÄ	*Lexikon der Ägyptologie*
LäGG	*Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*
MÄS	*Münchner Ägyptologische Studien*
OBO, SA	*Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica*
OLA	*Orientalia Lovaniensia Analecta*
UCLA	*University of California, Los Ángeles*

Baines, J. (1990): «Trône et dieu: aspects du symbolisme royal et divin des temps archaïques», *BSFE*, 118, pp. 5-37.

Bennett, J. (2019): *The Archaeology of Egypt in the Third Intermediate Period*. Londres-Nueva York: Cambridge University Press.

Betrò, M. C. (2005): «Onuris» *(sub voce)*, *Iconography of Deities and Demons in the Biblical World*. Edición de J. Eggler y C. Uehlinger, pp. 1-5. Disponible en: <http://www.religionswissenschaft.uzh.ch/idd/prepublications/e_idd_onuris.pdf>. [Consulta: junio de 2021].

47 En tal caso, la barca representada quizá tendría un carácter funerario, cosa que parecen desmentir las imágenes de Montu en proa y popa.

48 Candidatos no faltan; tal vez el receptor, si lo hubo, pudo ser su propio tutor Min (que, además, desempeñó el cargo de «supervisor de los profetas de Onuris»), propietario de la TT109 (Kampp, 1996: 389-390). De ser así, la presencia –en el escarabeo– de Onuris junto al rey podría ser objeto de una segunda lectura: el tutor Min como protector del rey a través de Onuris.

49 Hemos descartado a Sheshonq V y a Osorkón IV, ya que el escarabeo procede, según el donante, «del Alto Egipto», y la presencia de estos faraones se circunscribe al Delta. En tal caso, nos quedan (con *praenomen aa-kheper-Ra*) dos faraones de la dinastía XXI: Psusennes I y Osochor. La cronología del más reciente de los dos reyes, Osochor (Bennett, 2019: XVII), sería 992-987 a. C.

Bonhême, M. A. (1987): *Les noms royaux dans l'Égypte de la Troisième Période Intermédiaire»* Bibliothèque d'Étude, 98. París: Publicaciones del IFAO.

Bonnet, H. (1971): *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.

Boonstra, S. (2019): *Scarab and Seal Amulet Production in the Early Eighteenth Dynasty: An Analysis of the Materials, Technology, and Surface Characteristics to Determine Seal Amulet Workshops*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Birmingham. Disponible en: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/9730/>. [Consulta: junio de 2021].

Brandl, B.; Levitte, D., y Garfinkel, Y. (2019): «A Diorite New Kingdom Scarab from Tel Lachish», *Ägypten und Levante*, 29, pp. 159-169.

Castel, E. (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid: Alderabán.

Cody, M. (1999): «Signet Ring with Smiting Scene», *Art for Eternity. Masterworks from Ancient Egypt, Brooklyn Museum of Art*. Edición de R. Fazzini, J. Romano y M. Cody. Nueva York: Scala Publishers, p. 85.

Collier, S. (1993): «The *Khepresh* Crown of Pharaoh», *Ufahamu: A Journal of African Studies*, 21 (1-2), pp. 137-155.

Cooney, K. (2008): «Scarab», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de W. Wendrich. Los Ángeles, pp. 1-13. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/13v7v5gd>. [Consulta: junio de 2021].

Cooney, K., y Tyrrell, J. (2005): «Scarabs in the Los Angeles County Museum of Art» (2 partes: introducción y catálogo), *PalArch: Netherlands Scientific Journal*, 1-13 y 15-98. Disponibles ambas partes del trabajo en: <https://static1.squarespace.com/static/5398fa85e4b07784a2762d33/t/53fe8193e4b075777f4eb538/1409188243941/kara-cooney-scarabs-part1.pdf> y <https://static1.squarespace.com/static/5398fa85e4b07784a2762d33/t/53fe837ee4b02adad6b8b11a/1409188734628/kara-cooney-scarabs-part2.pdf>. [Consulta: junio de 2021].

Corteggiani, J. P. (2010): *El gran libro de la mitología egipcia*. Madrid: La Esfera de los Libros. [El original, en francés: *L'Égypte ancienne et ses dieux. Dictionnaire illustré*. París: Fayard, 2007].

D'Auria, S.; Lacovara, P., y Roehrig, C. (1988): *Mummies & Magic: The Funerary Arts of Ancient Egypt*. Boston: Museum of Fine Arts.

De Putter, T., y Karlshausen, C. (1992): *Les pierres utilisées dans la sculpture et l'architecture de l'Égypte pharaonique. Guide pratique illustré*. Bruselas: Connaissance de l'Égypte Ancienne.

Eggler, J., y Keel, O. (2006): *Corpus der Siegel-Amulette aus Jordanien: Vom Neolithikum bis zur Perserzeit*. OBO, SA, 25. Friburgo-Gotinga: Academic Press-Vandenhoeck & Ruprecht.

Fazzini, R.; Romano, J., y Cody, M. (1999): *Art for Eternity. Masterworks from Ancient Egypt, Brooklyn Museum of Art*. Nueva York: Scala Publishers.

Gentilini, S. (2006): *Il dio Onuris: un'indagine di iconografia religiosa*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Pisa. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/14701236.pdf>. [Consulta: junio de 2021].

Giveon, R. (1985): *Egyptian Scarabs from Western Asia from the Collections of the British Museum*. OBO, SA, 3. Friburgo-Gotinga: Universitätsverlag-Vandenhoeck & Ruprecht.

Gubel, E. (1991): «Scarabée au nom d'Amenhotep III», *Van Nijl tot Schelde. Du Nil a l'Escaut*. Coordinado por E. Gubel. Catálogo de la exposición. Amberes: Bank Brussel Lambert, pp. 126-127.

Hannig, R. (1995): *Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.)*. Mainz: Philipp von Zabern.

Hardwick, T. (2003): «The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom», *JEA*, 89, pp. 117-141.

Harrell, J., y Storemyr, P. (2009): «Ancient Egyptian Quarries – An Illustrated Overview», *QuarryScapes. Ancient Stone Quarry Landscapes in the Eastern Mediterranean*. Edición de N. Abu-Jaber, E. Bloxam, P. Degryse y T. Heldal. Geological Survey of Norway, Special Publication, 12. Trondheim:NGU, pp. 7-50.

Heffernan, G. (2016): *Remembering Royalty in Ancient Egypt: Shared Memories of «Royal Ancestors» by Private Individuals in the Eighteenth Dynasty*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Birmingham. Disponible en: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/7223/>. [Consulta: junio de 2021].

Hornung, E., y Staehelin, E. (1976): «Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen», *Ägyptische Denkmäler in der Schweiz*, 1. Mainz: Philipp von Zabern.

Jaeger, B. (1982): *Essai de classification et datation des scarabées Menkhéperrê*. OBO, SA, 2. Friburgo-Gotinga: Éditions Universitaires-Vandenhoeck & Ruprecht.

James, T. G. H. (1972): «Gold Technology in Ancient Egypt», *Gold Bull*, 5, pp. 38-42.

Jones, D. (1995): *Boats. Egyptian Bookshelf*. Londres: British Museum.

Junker, H. (1917): *Die Onurislegende*, *Denkschriften,* 59, vols. 1-2. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien. Viena: Alfred Hölder.

Kalloniatis, F. (2019): «Scarabs, Scaraboids, Plaques and Seals», *The Egyptian Collection at Norwich Castle Museum. Catalogue and Essays*. Edición de F. Kalloniatis. Oxford, Filadelfia: Oxbow Books, pp. 157-187.

Kampp, F. (1996): *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Theben, 13. Mainz: Philipp von Zabern.

Keel, O. (1995): *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel: Von den Anfängen bis zur Perserzeit: Einleitung*. OBO, SA, 10. Friburgo-Gotinga: Universitätsverlag-Vandenhoeck & Ruprecht.

— (1997): *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel: Von den Anfängen bis zur Perserzeit: Katalog Band I: Von Tell Abu Farag bis ʿAtlit* . OBO, SA, 13. Friburgo-Gotinga: Universitätsverlag-Vandenhoeck & Ruprecht.

— (2020): *700 Skarabäen und Verwandtes aus Palästina/Israel*. OBO, SA, 39. Lovaina-París-Bristol: Peeters.

Klemm, R., y Klemm, D. (1993): *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*. Berlín-Heidelberg: Springer.

Kuhlmann, K. (1977): *Der Thron im alten Ägypten. Untersuchungen zu Semantik, Ikonographie und Symbolik eines Herrschaftszeichens*, Abhandlungen des DAIK, Ägyptologische Reihe*,* 10. Glückstadt: J. J. Augustin.

— (2011): «Throne», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de W. Wendrich, J. Dieleman, E. Frood y J. Baines. Los Ángeles. Disponible en: <https://escholarship.org/content/qt8xc7k559/qt8xc7k559.pdf?t=qtcc2m>. [Consulta: junio de 2021].

Leitz, C. (ed.) (1995-2003): *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen* (*LäGG*, 8 volúmenes editados entre 1995-2003, OLA, 110-116 y 129). Lovaina-París-Dudley: Peeters.

Leprohon, R. (2010): «Patterns of Royal Name-Giving», *UCLA. An Encyclopedia of Egyptology*. Edición de W. Wendrich, J. Dieleman, E. Frood y J. Baines. Los Ángeles. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/51b2647c>. [Consulta: junio de 2021].

— (2013): *The Great Name. Ancient Egyptian Royal Titulary*, *Writings from the Ancient World*, 33. Atlanta: Society of Biblical Literature.

Liszka, K. (2015): «Scarab Amulets in the Egyptian Collection of the Princeton University Art Museum», *Record of the Art Museum, Princeton University*, 74, pp. 4-19.

Mañé, M. (2005): «Don Juan Víctor Abargues de Sostén y la presencia española en el Mar Rojo y Abisinia a finales del siglo xix», *Arbor,* CLXXX (marzo-abril 2005), pp. 825-842.

Miniaci, G.; Guerra M.; La Niece, S., y Hacke, M. (2013): «Analytical study of the first royal Egyptian heart-scarab attributed to a Seventeenth Dynasty king, Sobekemsaf», *BMTRB,* 7, pp. 53-60.

Molinero, M. Á. (2014): «Two Enigmatic Graffiti», *EA*, 44, pp. 19-20.

Müller, St. (2020): «The Scarab and Scaraboid Seals in the Egyptian Collection of the Museum of Cultural History, University of Oslo», *CLARA,* 6, pp. 1-34.

Niwinski, A. (2013): «Multiplicity of Shoshenqs in the Early Twenty-Second Dynasty. A Good Reason to Apply Ockham's Razor Principle», *Études et Travaux*, 26, pp. 488-499.

Orsenigo, C. (2017): «Modello di imbarcazione dalla tomba di Amenofi II», *Egitto. La straordinaria scoperta del faraone Amenofi II*. Edición de P. Piacentini y C. Orsenigo. (Catálogo de la exposición, Milán). Milán: 24 Ore Cultura, pp. 192-193.

Pérez-Die, M.ª C. (1992): «Historia de la colección egipcia del Museo Arqueológico Nacional», *Aegyptiaca Complvtensia,* 1, pp. 17-26.

— (2007): «Escarabeo de Amenofis II», *Egipto, Nubia y Oriente Próximo: Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por M.ª Carmen Pérez-Die. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 79.

Piacentini, P. (2017): «L'egittologo Victor Loret e la scoperta della tomba di Amenofi II», *Egitto. La straordinaria scoperta del faraone Amenofi II*. Edición de P. Piacentini y Ch. Orsenigo. (Catálogo de la exposición, Milán). Milán: 24 Ore Cultura, pp. 167-183.

Pons, E. (2001): «El redescubrimiento de Egipto por españoles: las primeras colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Supplementa ad Isimu. Estudios Interdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto*, serie II, vol. 1, pp. 295-308.

Roehrig, C. H. (1990): *The Eighteenth Dynasty titles royal nurse (mn't nswt), royal tutor (mn' nswt), and foster brother/sister of the Lord of the Two Lands (sn/snt mn' nb t3wy)*. Tesis doctoral leída en la Universidad de California.

Rowe, A. (1936): *A Catalogue of Egyptian Scarabs, Scaraboids, Seals and Amulets in the Palestine Archaeological Museum*. El Cairo: Imprimerie de l'IFAO.

Schenkel, W. (1982): «Onuris» *(sub voce)*, *LÄ*, vol. IV, *Megiddo-Pyramiden*. Edición de W. Helck y E. Otto. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 573-574.

Schulz, R. (2020): «Seals and Scarabs», *The Oxford Handbook of Egyptology*. Edición de I. Shaw y E. Bloxam. Nueva York: Oxford University Press, pp. 367-408.

Sist, L. (2012): «Egitto. Scarabei, scaraboidi, sigilli e placchette», *La Glittica Santarelli ai Musei Capitolini. Intagli, cammei e sigilli*. Edición de A. Gallottini. Roma: Artemide, pp. 45-82.

Tinius, I. (2011): *Altägypten in Braunschweig, Die Sammlungen des Herzog Anton Ulrich- Museums und des Städtischen Museums*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Von Beckerath, J. (1999): *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. MÄS, 49. Mainz: Philipp von Zabern.

Werner, E. (1986): «Montu and the "Falcon Ships" of the Eighteenth Dynasty», *JARCE*, 23, pp. 107-123.

Wiese, A. (1990): *Zum Bild des Königs auf ägyptischen Siegelamuletten*. OBO, SA, 96. Friburgo-Gotinga: Universitätsverlag-Vandenhoeck & Ruprecht.

— (2001): *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Die ägyptische Abteilung*. Mainz: Philipp von Zabern.

Conjunto de tumbas de Época Persa del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto. Campañas 2019-2020

Tombs from the Persian period of the Archaeological Site of Oxyrhynchus (El-Bahnasa), Egypt. Campaigns 2019-2020

Esther Pons Mellado (esther.pons@cultura.gob.es)
Museo Arqueológico Nacional. España
Maite Mascort Roca (mmascort@gmail.com)
Instituto de Próximo Oriente Antiguo. Universidad de Barcelona. España

Resumen: Una de las áreas más extensas del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto, es la Necrópolis Alta que abarca un amplio marco cronológico que va desde el Periodo Saíta hasta la Etapa Cristiano-bizantina, incluyendo la Época Persa y Ptolemaico-romana (664 a. C.-siglo VII).

En la campaña de excavación de 2019 se abrió un nuevo sector (Sector 36) en la mencionada necrópolis cuyos trabajos arqueológicos continuaron durante el año 2020. Los resultados han sido muy satisfactorios, no solo por el gran número de tumbas localizadas, sino también porque muchas todavía conservaban en su interior individuos momificados con o sin cartonajes y algunos elementos del ajuar funerario: mallas funerarias de protección, *ushebtis*, y recipientes cerámicos. Además, muchos de estos hallazgos son inéditos hasta el momento en Oxirrinco.

Entre estos últimos descubrimientos hay que resaltar siete tumbas de Época Persa (525-332 a. C.), que presentan una tipología arquitectónica y una forma de enterramiento nueva en esta necrópolis.

Palabras clave: Construcciones funerarias. Etapa Persa. Individuos momificados. Mallas funerarias. Cartonajes.

Abstract: One of the most extensive areas of the archaeological site of Oxyrhynchus (El-Bahnasa), Egypt, is the Upper Necropolis that covers a wide chronological framework: from the Saite period to the Christian-Byzantine period, including the Persian and Ptolemaic-Roman times (664 BC-7th century).

In the 2019 excavation season, a new sector (Sector 36) was opened in the aforementioned necropolis with archaeological work continuing during the year 2020. The results have been very satisfactory, not only because of the large number of tombs located but also because many still had inside mummified individuals with or without cartonnages, funeral nets, *ushebtis*, and pottery vessels. In addition, many of these findings are unprecedented so far in Oxyrhynchus.

Recibido: 15-09-2021 | Aceptado: 09-12-2021

Among these latest finds, we must highlight seven tombs from the Persian period (525-332 BC) that show an architectural typology and an unknown form of burial in this necropolis.

Keywords: Funerary building. Persian period. Mummified individuals. Cartonnages.

El yacimiento arqueológico de Oxirrinco, la antigua ciudad de Per-Medyed, se halla situado a 190 km al sur de El Cairo, en el distrito de Minia. En la antigüedad fue un enclave muy importante debido a su situación geográfica: a las puertas de los desiertos occidentales donde se adentraban las caravanas con fines comerciales y junto a un puerto fluvial en el Bahr-Yussuf, que comunicaba con el Mar Mediterráneo.

En la campaña del año 2019 (febrero-marzo)[1] se inició un nuevo Sector en la denominada Necrópolis Alta (Sector 36), situado al oeste de la tumba 1 de Época Saíta y de la tumba 3 de Época Romana, y cuyos trabajos arqueológicos continuaron en el año 2020 (febrero-marzo)[2].

Durante estas dos campañas se han realizado relevantes hallazgos, en algunos casos inéditos hasta el momento en este yacimiento. Entre ellos destaca un conjunto de 7 tumbas (n.os 38, 41, 43-47) datadas presumiblemente en Época Persa (525-332 a. C.), puesto que se encuentran en un nivel superior al de las tumbas del Periodo Saíta, así como inferior al de las tumbas de la etapa Ptolemaico-romana[3]. Presentan una tipología arquitectónica diferente a las tumbas del periodo precedente o Periodo Saíta (664-525 a. C.)[4] y la mayoría con un solo individuo en su interior[5].

Tumba 38[6] (fig. 1)

La tumba 38 se descubrió durante la campaña de 2019 bajo la habitación 1 de un complejo de estructuras de Época Cristiano-bizantina, que hemos denominado Casa funeraria n.º 3[7]. Sobre el pavimento de arena de dicha habitación, se pudo apreciar un estrato de mortero de cal muy grueso y compacto, donde se apoyaban 11 grandes bloques de piedra dispuestos en línea recta, orientados de

---

1 Esta campaña se ha podido llevar a cabo gracias a la ayuda de las siguientes instituciones: Ministerio de Cultura y Deporte, Universidad de Barcelona, Université Paul Valéry 3 de Montpellier, Fundación Palarq y Sociedad Catalana de Egiptología. Miembros del equipo: Dra. Maite Mascort Roca, egiptóloga (codirectora); Dra. Esther Pons Mellado, egiptóloga (codirectora); Dr. Hassan Ibrahim Amer, egiptólogo; Dra. Bibiana Agusti Farjas, antropóloga-arqueóloga; Sr. José Javier Martínez García, arqueólogo; Sr. Bernat Burgaya Martínez (restaurador); Sr. Antonio López Cano, topógrafo, y Sr. Ibrahim Hassan Amer, arqueólogo. Inspectora del Servicio de Antigüedades: Sra. Yvette Gabrial.

2 Los trabajos de excavación se han podido llevar a cabo gracias a la ayuda de las siguientes instituciones: Ministerio de Cultura y Deporte, Universidad de Barcelona, Université Paul Valéry 3 de Montpellier, Fundación Palarq y Sociedad Catalana de Egiptología. Miembros del equipo: Dra. Maite Mascort Roca, egiptóloga (codirectora); Dra. Esther Pons Mellado, egiptóloga (codirectora); Dr. Hassan Ibrahim Amer, egiptólogo; Dra. Núria Castellano i Solé, arqueóloga; Dra. Marguerite Erroux-Morfin, egiptóloga; Dra. Bibiana Agusti Farjas, antropóloga-arqueóloga; Dr. Eloy Algorri García, arquitecto; Sr. José Javier Martínez García, arqueólogo; Sra. Adriana Recasens Escardó, arqueóloga; Sra. Leah Mascia, arqueóloga; Sra. Margalida Munar Grimalt, restauradora; Sr. Antonio López Cano, topógrafo, y Sr. Ibrahim Hassan Amer, arqueólogo. Inspectores del Servicio de Antigüedades: Sr. Yasser Mohamed Mahmud, Sra. Marzouka Hanna y Sr. Azet Zaki Gaid.

3 Además, estas tumbas se encuentran en la misma cota de nivel que la ofrenda de 50 000 peces oxirrinco localizada en los años 2012 y 2013, que puede fecharse con seguridad en la Época Persa.

4 Las tumbas Saítas están construidas con grandes bloques de piedra caliza, constan de varias cámaras, muchas de ellas funerarias, y tienen el techo abovedado.

5 El estudio antropológico de todos los individuos ha sido realizado por la Dra. Bibiana Agustí.

6 Mascort, y Pons (en prensa); Padró *et al.*, 2019: 9-11, 22-23, figs. 33-40.

7 Se localizaron un total de seis estancias construidas en adobe, bastante degradadas, y reforzadas con bloques de piedra de épocas anteriores. En este nivel se documentó una gran cantidad de fragmentos de recipientes cerámicos y algunos completos como vasos, cuencos, copas y lucernas.



Fig. 1. Tumba 38. Losas verticales que protegían la entrada y la estructura de la cámara funeraria. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

este a oeste, fechados en el Periodo Saíta, que evidenciaban su reutilización[8]. Durante la limpieza de estos bloques se apreció un recorte en el mismo pavimento calizo que obligó a retirar una gran parte de ellos para poder trabajar con seguridad. Tras ampliar y limpiar de tierra del interior de dicho recorte se comprobó que, más o menos a 1,5 m de profundidad, había tres grandes losas dispuestas en vertical cuya función no era otra que proteger una tumba que se encontraba tras estas.

La tumba está construida con grandes bloques de piedra caliza unidos mediante un mortero de color grisáceo y presentaba buenos acabados[9]. Consta de una sola cámara funeraria de planta rectangular con la entrada por el norte[10], y el techo está formado por siete losas planas de gran tamaño colocadas sobre piedras laterales inclinadas conformando en su conjunto una bóveda generada por arcos de clave horizontal plana. Se trata de un tipo de estructura arquitectónica no conocida hasta el momento en Oxirrinco puesto que las tumbas del periodo anterior (Saíta) presentan siempre techos abovedados, aunque en muchas ocasiones no estén completos.

La segunda losa del techo (desde la parte sur de la tumba) había sido desplazada a un lado por los ladrones con la finalidad de penetrar en ella y saquearla. Por esta razón, solo pudimos encontrar en su interior una gran cantidad de sedimento, algunos fragmentos informes de cerámica y escasos

8 Medidas de los bloques: 108/110 cm de longitud × 42/45 cm de anchura × 24/26 cm de grosor, coinciden con las medidas de los bloques empleados en la construcción de las tumbas de Época Saíta.

9 Las tumbas de Época Saíta también están construidas con grandes bloques de piedra caliza, pero estos están unidos con mortero de color rosado y tienen un tamaño ligeramente superior.

10 Medidas de la tumba: 2,67 m de longitud × 1,26 m de ancho × 1,57 m de altura.



Fig. 2. Tumba 37. Excavada en 2014. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

restos de un individuo momificado (un fragmento de cráneo, un húmero y una clavícula), todo ello datado en época romana[11]. No es posible dar una fecha concreta sobre el momento del saqueo de la tumba, pero los vestigios recuperados nos indican que pudo ser en esta última etapa.

Una vez retirado todo el sedimento que cubría el interior de la tumba se pudo comprobar que el suelo estaba construido con grandes losas planas, pero de menor grosor que las del techo.

A pesar de ser una estructura funeraria única hasta ahora en Oxirrinco, por su tipología, tenía ciertas similitudes con la tumba 37 hallada durante la campaña del año 2014[12] (fig. 2). Esta estructura funeraria de pequeñas dimensiones se localizó en un área situada al sur de la Tumba 13. Consta de dos cámaras orientadas norte-sur. La situada al oeste (cámara 2), estaba cubierta por seis losas planas unidas con mortero, tres de las cuales habían desaparecido, una está *in situ* y las dos restantes se encontraron, hundidas, en el interior de la estancia. Estas losas se apoyan, al este, sobre el mismo muro que descansa la bóveda de la cámara 1; y al oeste sobre un muro de losas colocadas verticalmente, encajadas en el estrato natural y acuñadas con pequeñas piedras y guijarros. La cámara había sido saqueada y no se localizó ningún tipo de material. La cámara del este (n.º 1) mantiene

---

11 En el lateral exterior oeste de la tumba se halló un individuo masculino adulto datado en época romana (36013). Estaba dispuesto con la cabeza hacia el norte en posición decúbito lateral prono.

12 Padró *et al.*, 2014: 10, figs. 14-16.

la cubierta en bóveda, formada por grandes losas ligadas con mortero. Toda la estructura presenta, en su parte inferior, un basamento de refuerzo formado por guijarros y algún fragmento cerámico. También había sido saqueada y estaba vacía.

Delante de la entrada se hallaron varios adobes que, posiblemente formarían parte de la estructura de la capilla de la tumba, de la que quedaban escasos restos. En la limpieza del exterior de la tumba 37, en una zanja llena de arenas en el suroeste de la construcción, apareció la tapadera de un vaso canope, correspondiente a Amset (cabeza humana). Debemos señalar que durante la excavación de este sector en la campaña del año 2000 se encontró otra tapadera canópica perteneciente a Duamutef, con cabeza de cánido, que pertenece al mismo conjunto canope, lo que confirma el saqueo continuado de estas tumbas.

Durante la campaña del año 2020, en el Sector 36, se descubrieron un total de seis nuevas tumbas del Periodo Persa, construidas con una sola cámara funeraria de pequeñas dimensiones, de planta rectangular, y todas obradas con bloques de piedra caliza, de gran tamaño unidos por el mismo tipo y color de mortero que la tumba 38. Cada una de ellas presentaba una estructura arquitectónica distinta y nueva hasta la fecha en Oxirrinco[13]. En cuatro de estas tumbas se halló un individuo momificado, las otras estaban vacías.

Tumbas 41, 43 y 44

Estas tres tumbas aparecieron bajo un recorte que se halló bajo el pavimento de la habitación 7 de la casa funeraria n.º 3 de Época Cristiano-bizantina[14]. Dicho pavimento, también de mortero de cal y muy compacto, tenía una hilada de 22 grandes bloques de piedra caliza recuperados de antiguas construcciones saítas orientados este-oeste, casi siguiendo la misma trayectoria que las halladas en la campaña del año anterior y de medidas muy similares. Tras limpiar toda la zona, se encontró un pequeño recorte en el lateral sur de los bloques 8-10, que fueron retirados para poder trabajar con la máxima seguridad posible. Una vez ampliado este recorte y limpiado su interior fueron localizadas, a una profundidad de unos 3,50/4 m, tres tumbas que estaban protegidas, al igual que la tumba 38, por tres losas verticales, una de ellas de gran tamaño[15]. En el interior de cada una de las tumbas se localizó un individuo momificado[16].

Tumba 41 (fig. 3)

Esta tumba, la primera en ser descubierta por encontrarse justo bajo el recorte, tiene la entrada por el norte, el techo de losas planas de piedra dispuestas sobre piedras laterales inclinadas a modo de bóveda quebrada, mientras que el suelo es de tierra suelta con excepción de una parte del lateral

---

[13] Mascort *et al.*, 2020: 17-23, figs. 45-59; Mascort, y Pons, 2020: 5-6. El estudio arquitectónico de estas tumbas ha sido llevado a cabo por el Dr. Eloy Algorri García.

[14] En esta campaña se encontraron dos habitaciones de este periodo de las mismas características que las de la campaña anterior, pero en este caso, en el pavimento de la estancia 7 se habían construido dos silos de cuyo interior se recuperaron numerosos recipientes de cerámica y fragmentos de estos, mientras que en la habitación 8 solo había un silo prácticamente vacío, salvo algún fragmento de cerámica.

[15] Hay que resaltar la dificultad con la que se llevaron a cabo los trabajos arqueológicos en estas tumbas, no solo por el reducido espacio donde habían sido construidas, sino también por el pequeño tamaño de estas que nos impedía trabajar en su interior durante un largo periodo de tiempo. Por esta razón, se optó por realizar el trabajo por turnos de no más de media hora, y siempre con dos personas, una en el interior de las tumbas y otra, fuera de estas como apoyo para cualquier necesidad o inconveniente que surgiese.

[16] La restauradora Margalida Munar ideó una especie de «plataforma» con tres cajas y una tabla de madera para trabajar, en posición horizontal, en el interior de las tumbas, y facilitar en la medida de lo posible la labor del arqueólogo/a.



Fig. 3. Tumba 41. Estructura de la tumba y el individuo momificado en su interior. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

suroeste que es de tierra muy compacta[17]. En el momento del hallazgo ya no tenía uno de los bloques de piedra de la puerta de entrada.

En su interior había sido depositado un individuo masculino momificado, aunque las vendas estaban en muy mal estado de conservación, especialmente en la zona izquierda que dejaba al descubierto algunos huesos astillados. Estaba dispuesto en el eje norte-sur con la cabeza hacia el norte y tenía las manos sobre el pubis[18]. Tanto los vendajes como el cuerpo estaban muy ennegrecidos y quemados por los líquidos utilizados durante el proceso de momificación. El cuerpo descansaba sobre una base fina de madera tan dañada y astillada que imposibilitó su restauración, mientras que los pies lo hacían sobre una gruesa plataforma de madera. Durante los trabajos arqueológicos se recuperaron bastantes fragmentos de cartonaje de pequeño tamaño, también en mal estado de

---

17 Medidas de la tumba: 2,30 m de longitud × 66/76 cm de anchura × 77 cm de altura. Medidas de las losas del techo: 100/110 cm de longitud x 27/30 cm de anchura x 6/8 cm de espesor.

18 Individuo 36174. Medidas: 178 cm de altura × 46 cm de anchura × 30 cm de anchura de los pies. El estudio antropológico determinó la edad senil del individuo con artrosis de la columna vertebral en distintos grados. Se hallaron diferentes bálsamos utilizados para el proceso de momificación y se comprobó que había sido eviscerado a nivel abdominal puesto que conservaba diversos fragmentos de tejidos empapados en resina que habían quedado endurecidos. Presentaba espondilo artrosis o artrosis de la columna vertebral en distintos grados, mientras que la artrosis de las extremidades afectaba de forma especial a las rodillas.



Fig. 4. Tumbas 41 y 43. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

conservación, con decoración polícroma en color azul, negro y rojo, sobre una base rosada, así como cientos de canutillos y cuentas en fayenza de color azul y verde pertenecientes a la malla funeraria que cubría al difunto.

Tumba 43 (fig. 4)

Paralela a la tumba anterior y hacia el oeste, se encuentra la tumba 43, que también tiene la entrada por el norte, pero a diferencia de la tumba 41 esta se encontraba totalmente cerrada con dos losas de piedra de gran tamaño y otra más pequeña recubiertas de una lechada de cal, mientras que el techo estaba construido con grandes losas inclinadas[19]. Su sección transversal no es simétrica porque los laterales son de altura desigual (fig. 5).

Una vez abierta la puerta de entrada pudimos comprobar que en su interior había un individuo femenino momificado[20] que descansaba sobre una fina tabla de madera tan deteriorada que fue imposible su reconstrucción. Estaba dispuesto en eje norte-sur, con la cabeza hacia el norte y los pies al sur los cuales descansaban sobre una plataforma de madera.

Al igual que el individuo anterior, tanto el cuerpo como el vendaje estaban muy ennegrecidos y quemados por los líquidos utilizados en el proceso de momificación, y se encontraba en tan

---

19 Medidas de la tumba: 210 cm de longitud × 68 cm de anchura × 76 cm de altura.

20 Individuo 36191. Medidas: 161 cm de altura × 40 cm de anchura de hombros × 29 cm de anchura de pies. El estudio antropológico diagnosticó la edad madura del individuo femenino, así como la utilización de diferentes bálsamos y el taponamiento nasal mediante una mecha textil introducida a través de la narina u orificio izquierdo en el proceso de momificación. De hecho, las resinas preservaron algunos residuos orgánicos desde restos oculares, capilares y musculares, y restos cerebrales en el interior del cráneo. También presentaba numerosas pérdidas dentarias *ante-mortem*, así como artrosis de la columna vertebral en distintos grados. Del mismo modo muestra un alto grado de abrasión de la superficie oclusal o masticatoria, habiendo desarrollado una remodelación de los cóndilos mandibulares por un proceso avanzado de artrosis temporomandibular, así como espondilo artrosis o artrosis de la columna vertebral en distintos grados, mientras que la artrosis de las extremidades afectaba de manera especial a los pies y las muñecas.



Fig. 5. Tumba 43. Detalle de la puerta sellada y del pavimento. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

mal estado de conservación que quedaba al descubierto parte del hombro izquierdo, los brazos y las costillas superiores. Sin embargo, la cabeza estaba bien vendada, pero algo desprendida del cuerpo. Durante su limpieza se pudieron recuperan numerosos fragmentos de cartonaje en color azul, negro y rojo sobre fondo rosado, pero debido al reducido tamaño de estos y al pésimo estado de conservación ha sido imposible su restauración. A diferencia del individuo anterior este no había sido cubierto con una malla funeraria.

Una vez retirado el cuerpo para su estudio se comprobó que el suelo era de características muy similares a las de la tumba 41, es decir, de tierra bastante suelta.

Por otra parte, y tras el estudio arquitectónico llevado a cabo, se pudo determinar que algunas partes de estas dos tumbas habían sido repicadas con fin de facilitar su adherencia con el mortero. La cubrición de las dos tumbas se hizo con una bóveda simple en la que la pared superior es una clave plana y horizontal, que trasmite su esfuerzo a los dos bloques laterales que actúan de dovelas-riñón[21].

21 Mascort *et al.*, 2020: 27-28.



Fig. 6. Tumba 44. Detalle de la entrada y del pavimento. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

Tumba 44 (fig. 6)

Al este de la entrada de la tumba 41, se hallaron una serie de losas dispuestas horizontalmente que resultaron ser la puerta sellada de otra tumba[22], pero en este caso la disposición era diferente a las dos anteriores, ya que el acceso a ella se hacía por el oeste. El techo es adintelado con losas de 12-14 cm de canto, en su mayoría rotas por incapacidad para resistir a flexión las cargas que incidían sobre las mismas, mientras que los planos verticales, que constan de tres hiladas, están formados por losas de 10-12 cm de grosor[23].

Tras retirar las dos losas de la entrada se comprobó que en su interior había un individuo masculino momificado de edad madura[24], dispuesto en posición este-oeste, con la cabeza hacia el oeste y los pies al este. Se hallaba en bastante mal estado de conservación, con el cuerpo y los vendajes ennegrecidos y quemados por los líquidos usados durante la momificación. Conservaba

22 Medidas de la tumba: 195 cm de longitud × 72 cm de anchura × 60 cm de altura.

23 Debido al deterioro de la tumba, y al posible derrumbe de esta, el Dr. Eloy Algorri optó por apuntalar tanto el techo como la pared interior derecha, y de esta manera se pudo trabajar con seguridad. Mascort *et al.*, 2020: 28.

24 Individuo 36193. Medidas: 179 cm de altura × 47 cm de anchura de hombros × 30 cm de anchura de pies. El estudio antropológico determinó que durante el proceso de momificación se habían utilizado distintos bálsamos que habían permitido preservar algunos tejidos orgánicos, desde restos oculares, periósticos, capilares y musculares, y restos cerebrales en el interior del cráneo. Del mismo modo es evidente un déficit de formación del esmalte de manera especial en incisivos y premolares, y un traumatismo en tallo verde en el fémur.



Fig. 7. Tumba 45. La cámara una vez excavada y detalle de las losas hincadas verticalmente que protegían la entrada. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

restos de cartonaje en color rojo, negro y azul sobre fondo blanco, pero al igual que el anterior individuo carecía de malla funeraria. Una vez retirado se pudo ver que el suelo de la tumba estaba hecho de tierra, como las anteriores, y por numerosos cantos rodados que habían sido colocados de forma intencionada.

Llama la atención que ninguno de estos tres individuos fuese acompañado de algún tipo de ajuar funerario como sí ocurría con los enterramientos de la época precedente. Tanto este hecho como las distintas tipologías arquitectónicas de estas tumbas, inéditas en Oxirrinco como ya antes hemos mencionado, evidencian un importante cambio en el mundo funerario en el Periodo Persa, lo que abre unas nuevas vías de investigación muy interesantes.

Tumba 45 (fig. 7)

La tumba 45 fue localizada mientras se procedía a excavar la cámara 1 de la tumba 40 de Época Romana[25]. En la esquina del muro suroeste[26] se hallaron una serie de inhumaciones secundarias de

---

[25] La tumba 40 fue hallada en la campaña del año 2019. Constaba de dos cámaras con la entrada por el sur a través de un pozo. En su interior se localizaron diversos individuos momificados que llevaban entre sus deterioradas vendas diversos sellos de limo con decoración impresa de temática zoomorfa claramente egipcia como *Ureus*, Horus halcón y liebre. Se trata de un hallazgo inédito en el yacimiento de Oxirrinco. *Vid*. Padró *et al.*, 2019: 13-14.

[26] Individuo 36195.

Época Bizantina. Una vez extraídos los individuos se comprobó que el pavimento se hundía y dejaba entrever la parte superior de unos bloques que parecían delimitar una pequeña estructura rectangular de piedra. En un primer momento se pensó en la posibilidad de que se tratara de un pozo de acceso a una tumba, pero tras iniciar la limpieza de la tierra que cubría esta parte, donde se recuperaron una gran cantidad de canutillos y cuentas de color verde, blanco, rojo y negro pertenecientes a una malla funeraria y numerosos fragmentos de cartonaje de color azul, negro y rojo, algunos con decoración de franjas blancas y azules que indudablemente remitían a un *nemes*[27], se comprobó que estábamos ante la parte posterior de la cámara funeraria de una nueva tumba (T. 45), cuyo eje perpendicular al de la 40, estaba situada a un nivel ligeramente inferior del muro oeste de la tumba romana.

Su techo estaba compuesto por cuatro losas planas de gran tamaño[28], pero debido a la mala calidad de estas, a que la mayoría estaban quebradas en su centro (rotura a flexión) y que no contaban con apoyos fiables en sus extremos, tuvieron que ser retiradas por razones de seguridad previas a su excavación. Además, presentaba una particularidad destacable ya que dichas losas contaban con unos apoyos de dimensiones escasas, por no decir insuficientes, especialmente en uno de sus lados, como si las piezas se hubieran tallado cortas.

Del mismo modo el suelo había sido pavimentado también con grandes losas planas, al igual que la tumba 38 hallada en 2019.

El interior de la tumba estaba cubierto de arena, guijarros y cantos rodados, y durante la excavación se recuperó la mitad inferior, de cintura hacia debajo, de un individuo masculino adulto momificado. Los pies estaban muy bien conservados, e incluso, junto al pie izquierdo se halló un bloque de piedra que servía para fijar el cuerpo, mientras que la cabeza estaba separada y colocada en el lateral derecho.

Junto al cadáver también se encontraron esparcidas otras partes del mismo individuo, en principio sin aparente conexión entre ellas (costillas, un omóplato, una vértebra, coxis, diversas falanges, y un paquete momificado que podría corresponder a un órgano)[29]. Diseminados por toda la tumba se localizaron restos de recipientes cerámicos, numerosas cuentas y canutillos de fayenza de la malla funeraria, y gran número de fragmentos de cartonaje muy similares a los hallados anteriormente, perteneciendo uno de ellos a la zona de los hombros y parte del tocado que cubriría la cabeza con una decoración muy similar a la de un *nemes*.

Una vez retirado todo el relleno de la tumba se verificó que uno de los tres sillares que cerraban la entrada había sido extraído por los ladrones con el fin de saquear la cámara, y se pudo

---

27 Tocado que cubre la cabeza y hombros.

28 Esta tumba presenta semejanzas con la tumba 17 localizada en la campaña de 2007, sobre todo por la orientación este-oeste, el techo plano y la longitud de esta. Ver Castellano, 2012: 35-53. Por otro lado, las medidas de las losas del techo y suelo son muy similares a las de la tumba 38 hallada en la campaña de 2019. Mascort *et al.*, 2019.

29 Individuo 36202 (medidas: 91 cm de altura desde la cintura los pies). Tras el estudio antropológico se comprobó que tanto el cuerpo (las piernas estaban vendadas por separado), como la cabeza y los restos humanos momificados correspondían al mismo individuo por lo que presumiblemente el cuerpo fue desmembrado durante el saqueo de la tumba. Se localizaron gran cantidad de bálsamos utilizados durante el proceso de momificación que preservaron algunos tejidos orgánicos, desde restos periósticos, capilares y musculares, como la lengua y un órgano, que morfológicamente se parece a un corazón. También presentaba espondilo artrosis o artrosis de la columna vertebral en distintos grados, mientras que la artrosis de las extremidades afectaba de manera especial a las rodillas. En el cráneo se había practicado una perforación de la cavidad nasal con la consecuente fractura del ala perpendicular del etmoides con el fin de extraer la materia endocraneal a través de la nariz. El especial cuidado en la parte facial ha permitido reconocer taponamientos oculares textiles específicos, y del mismo modo se pudo comprobar que alrededor del cuello había un paquete textil lo suficientemente grueso como para bloquear el movimiento de la cabeza. Además, con el estudio dental se pudo confirmar la presencia de signos de caries y de cavidades fistulosas en premolares y molares.

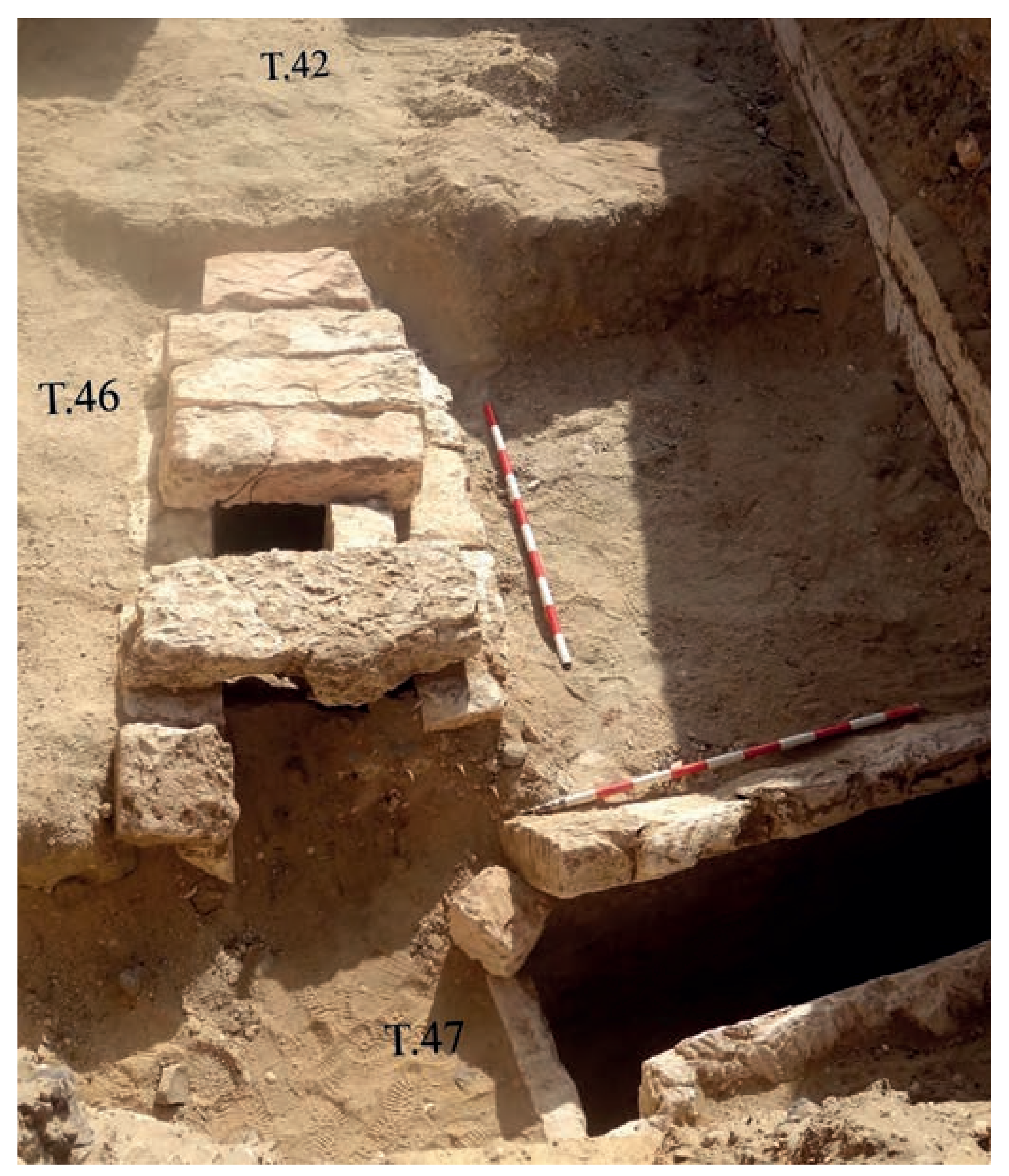


Fig. 8. Tumbas 46 y 47. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

comprobar, también, que la entrada era por el oeste, y que frente ella había dos grandes bloques de piedra colocados verticalmente, a modo de señalización, al igual que ocurría con las anteriores tumbas estudiadas, aunque en los otros casos se trataba de tres bloques hincados verticalmente.

Tumbas 46 y 47 (fig. 8)

Mientras se estaba limpiando el pavimiento del sustrato rocoso de la tumba 42 de Época Romana, situada al noroeste del Sector 36[30], se comprobó que hacía mitad de dicho pavimento había un recorte que se extendía hasta el muro oeste de la estancia. A una profundidad de unos 25 cm fueron localizadas las tumbas 46 y 47, que al igual que las tumbas anteriores tenían una única cámara funeraria, pero en este caso carecían de las losas de piedra en vertical para su protección o señalización.

Tumba 46

Esta estructura funeraria, la más pequeña de todas, situada junto al muro norte de la tumba 42[31], estaba construida con bloques de piedra caliza de tamaño más reducido que los de las tumbas anteriores[32] y tenía la entrada por el oeste. El techo está formado con seis losas planas (la primera losa desde la entrada ya no se conservaba) y, en la parte posterior, otra de refuerzo de menor tamaño, de igual manera que en las tumbas 38 y 41, pero en este caso estaban dispuestas directamente sobre las paredes verticales de la tumba. Dado que dichas losas presentaban fracturas importantes e incluso un fragmento de una de ellas podía observarse en el interior la cámara, se decidió retirarlas para poder trabajar con total seguridad. La cámara funeraria estaba cubierta de tierra y había sido totalmente saqueada, pero el reducido tamaño de la estancia evidenciaba que solo podía haber albergado un individuo.

Tumba 47

La tumba 47 algo más grande que la anterior, con entrada por el norte, y construida también con bloques de piedra caliza, aunque de mayor tamaño, unidos por mortero de color grisáceo[33], fue localizada perpendicular al muro sur de la tumba 42 y muy cerca del muro oeste. La cámara funeraria continuaba hacia el sur por debajo de dicho muro. El techo, de bóveda quebrada, había sido construido con grandes bloques de piedra caliza, sin embargo, la parte que se hallaba en el interior de la mencionada estructura 42 había desaparecido casi por completo, mientras que la parte que se hallaba tras el muro sur estaba completa.

Durante la limpieza interior se comprobó que esta tumba había sido saqueada en la antigüedad, posiblemente en el momento de la construcción de la tumba 42, no obstante, entre la tierra de relleno se pudieron recuperar gran cantidad de canutillos y cuentas de fayenza de color verde pertenecientes a la malla funeraria que cubrió al individuo momificado que en su momento estuvo allí enterrado, así como algunos fragmentos de cartonaje polícromo a base de rayas en color azul, blanco y negro.

---

30 La tumba 42 de Época Romana fue localizada en la campaña del año 2020 y consta de una sola cámara funeraria con entrada por el este. En su interior se hallaron diversos individuos momificados, uno de ellos con un magnífico cartonaje con decoración de divinidades egipcias (Osiris, Anubis, Apis) y textos en griego tanto pintados como en relieve (inéditos hasta ahora en Oxirrinco), y otro con una máscara-yelmo policromada en color azul, negro, verde, blanco, y pan de oro, y también con representaciones pictóricas con imágenes de divinidades egipcias (Osiris e Isis) y sacerdotes. Por otro lado, entre las vendas de muchos de estos individuos momificados se recuperaron, al igual que en la campaña de 2019, diversos sellos de limo con una decoración en relieve de motivos geométricos (aspas) y faraónicos: signos jeroglíficos y divinidades (Anubis y Sobek). Mascort, y Pons, 2020: 11-15, figs. 25-41b.

31 Medidas de la tumba: 215 cm de longitud × 91 cm de anchura.

32 Medidas de los bloques de piedra: 65/85 cm de longitud × 25/42 cm de anchura × 16/18 cm de grosor.

33 Medidas de la tumba: 265 cm de longitud × 107 cm de anchura × 115/127 cm de altura; medidas de los bloques de piedra: 80/90 cm de longitud × 30-45 cm de anchura × 19-22 cm de grosor.



Fig. 9. Conjunto de *Ushebtis* localizados en la tumba 47. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

También se encontraron 20 *ushebtis* completos de pequeño tamaño de fayenza de color verde y azul (fig. 9), aunque algunos habían perdido parte del vidriado que los cubría, y numerosos fragmentos de estos. Todas estas figuras funerarias eran anepigráficas y tenían los rasgos faciales y corporales poco delimitados.

Tras los trabajos arqueológicos efectuados en el interior de la tumba se evidenció que el suelo había sido construido con grandes losas de piedra caliza, al igual que las tumbas 38 y 45, aunque dos de ellas habían desaparecido y en su lugar se halló un gran bloque de piedra caliza hincada verticalmente que pertenecía, sin lugar a dudas, a uno de los bloques del techo.

Conclusiones

Los trabajos arqueológicos llevados a cabo durante estas dos últimas campañas de excavación en el Sector 36 de la Necrópolis Alta de Oxirrinco han sacado a la luz una serie de hallazgos inéditos hasta el momento en este yacimiento (fig. 10).

Por un lado, se han recuperado un total de siete tumbas de Época Persa (525-332 a. C.) con una tipología arquitectónica diferente a los enterramientos del periodo precedente, es decir, del Periodo Saíta. Todas constan de una sola cámara funeraria de pequeño tamaño, carecen de decoración pictórica o relieve en las paredes y en aquellas que se conserva el techo o parte de él se observa que este ha sido construido con losas planas (bóveda quebrada) apoyadas en losas inclinadas, o con losas inclinadas apoyadas en losas verticales, mientras que las estructuras saítas tienen siempre el techo abovedado, y constan, en su gran mayoría, de dos o más cámaras.



Fig. 10. Vista aérea del Sector 36. Archivo fotográfico de Oxirrinco.

Todas estas construcciones estaban abiertas con excepción de dos de ellas (T. 43 y 44) que todavía estaban cerradas con bloques de piedra cubiertas con cal. Cuatro de ellas tenían la entrada por el norte (T. 38, 41, 43 y 47), mientras que las otras tres la tenían por el oeste (T. 44-46).

Estas estructuras fueron halladas bajo el sustrato rocoso. Cuatro se localizaron en un recorte practicado en la roca natural que había quedado recubierto por el pavimento de dos de las habitaciones de la casa funeraria n.º 3, del Periodo Cristiano-bizantino: T.38 (bajo hab. 1), y T. 41, 43 y 44 (bajo hab. 7), mientras que las otras tres se hallaron al excavar dos tumbas de Época Romana que se habían construido posteriormente: T. 45 (bajo T. 40), T. 46 y 47 (bajo T. 42).

Tres de las tumbas (T. 38, 45 y 47) estaban pavimentadas con grandes losas, mientras que el resto tenía el suelo de arena, aunque en la T. 44 se habían colocado de manera intencionada numerosos cantos rodados sobre la tierra.

Cuatro de ellas albergaban un individuo momificado en su interior (T. 41, 43-45), siendo tres de ellos masculinos (T.41, 44 y 45), y el cuarto femenino (T. 43). En general no se hallaban en buen estado de conservación, todos estaban muy ennegrecidos debido al proceso de momificación y el vendaje estaba bastante deteriorado dejando ver una parte del cuerpo como brazos, hombros y costillas.

Todos los cuerpos, sin excepción, descansaban sobre una fina tabla de madera muy estropeada depositada directamente sobre el suelo de la tumba.

TUMBA	INDIVIDUO MOMIFICADO	CARTONAJE POLÍCROMO	MALLA FUNERARIA	USHEBTIS
N.º 38	–	–	–	–
N.º 41	Masculino	Sí	Sí	–
N.º 43	Femenino	Sí	–	–
N.º 44	Masculino	Sí	–	–
N.º 45	Masculino	Sí	Sí	–
N.º 46	–	–	–	–
N.º 47	–	–	Sí	Sí

Tabla 1. Tumbas y hallazgos en su interior

En cinco de estas estructuras funerarias se hallaron restos de cartonaje polícromo, aunque en general estaban muy dañados y ha sido imposible su restauración (T. 41, 43-45 y 47), y en tres se recuperaron abundantes canutillos y cuentas de fayenza en color azul y pasta en color beige pertenecientes a la malla que en su momento cubrió al difunto (T. 41, 45 y 47). Solo en la T. 47 se encontraron 20 de *ushebtis* de fayenza de color azul-verdoso (algunos habían perdido total o parcialmente el vidriado), anepigráficos, de pequeño tamaño y con los rasgos algo toscos.

Llama la atención que ninguno de los individuos vaya acompañado de algún objeto perteneciente al ajuar funerario, un rasgo muy característico de periodos precedentes, ni siquiera aquellos individuos cuyas tumbas se hallaron selladas e intactas.

Tanto el lugar donde han sido localizadas, siempre bajo el sustrato rocoso, como la tipología de las estructuras funerarias y la forma en la que han sido inhumados los cuerpos nos indican que estamos ante una nueva etapa, Época Persa, y en consecuencia ante nuevas creencias religioso-funerarias. El exiguo tamaño de las construcciones permite enterrar solo un individuo en su interior, por supuesto sin un sarcófago de piedra ni de madera y desprovisto de cualquier objeto funerario, como sí ocurre en la necrópolis de Época Saíta donde se han hallado gran cantidad de sarcófagos de piedra, muchos de ellos epigráficos, y con un importante ajuar funerario como vasos canopos, epigráficos o anepigráficos, cientos de *ushebtis*, numerosos amuletos, figuras de bronce y recipientes cerámicos

Desconocemos el porqué de este cambio tan radical, con enterramientos tan sencillos, donde ya no importa que el individuo llegué al Más Allá carente de un ajuar funerario, a lo sumo con un cartonaje y una malla funeraria. Una posible hipótesis sería que los propietarios de estas tumbas descubiertas hasta el momento perteneciesen a una clase social con un menor poder adquisitivo y, por lo tanto, sus enterramientos están acordes a su rango económico y posición social.

Los monumentales complejos funerarios familiares de Época Saíta descubiertos en esta Necrópolis Alta pertenecían a personajes muy relevantes de Per-Medyed, ya que formaban parte de la élite de la ciudad y, según los títulos inscritos en sus ajuares funerarios, conocemos que eran los gobernadores de la urbe y ostentaban, también, altos cargos sacerdotales.

Hoy por hoy es imposible tener una explicación certera sobre este tipo de enterramientos puesto que este nuevo sector, el Sector 36, se comenzó a trabajar en la campaña de 2019 y se encuentra en un momento incipiente de la investigación. Esperamos que en sucesivas campañas podamos avanzar en ella, los que nos permitirá concretar hipótesis más concluyentes. No obstante, estas siete tumbas de Época Persa han abierto una nueva vía de investigación hasta ahora desconocida en la necrópolis de Oxirrinco, que releva de una manera u otra las nuevas creencias religioso-funerarias que enriquecen y engrandecen, sin lugar a dudas, la historia de esta ciudad.

Bibliografía

Castellano, N. (2011-2012): «Un hypogée gréco-romain à Oxyrhynchos», *Journal of the Society of the Studies of Egyptian Antiquities*, 38, pp. 35-53.

Mascort, M., y Pons, E. (2020): «Yacimiento Arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto», *Desperta Ferro*, n.º 60 (junio), pp. 5-6.

— (en prensa): «Últimos descubrimientos en el yacimiento de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto», *Actas del VIII Congreso del CEPO, (Ferrol, del 10 al 13 de diciembre de 2019)*.

Mascort, M.; Pons, E.; Agustí, B.; Algorri, E.; Amer, H.; Hassan, I.; Castellano, N.; Erroux-Morfin, M.; López, A.; Martínez, J. J.; Mascia, L.; Munar, M., y Recasens, A. (2020): «Memòria dels treballs desenvolupats per la Missió Arqueològica de la Universitat de Barcelona-IPOA, en el jaciment d'Oxirrinc (Minia), Egipte. Campanya 2020», *Nilus*, 29, pp. 3-19.

Padró, J.; Agustí, B.; Amer, H.; Burgaya, B.; López, A.; Martínez, J. J.; Mascort, M.; Pons, E., y Ruidavets, I. (2019): «Memòria d'excavació febrer-març 2019 a Oxirrinc (Mínia, Egipte)», *Nilus*, 28, pp. 4-26.

Padró, J.; Agustí, B.; Amer, H.; Codina, D.; Erroux-Morfin, M.; González, G.; Martínez, J. J.; Mascort, M.; Pons, E.; Ruidavets, I., y Van Neer, W. (2014): «Memòria preliminar de les excavacions de la campanya de 2014 a El-Bahnasa, (Mínia, Egipte)», *Nilus*, 23, pp. 3-18.

Aproximación al mundo religioso-funerario de la cultura nubia: la colección del Museo Arqueológico de A Coruña[1]

An approach to the religious and funerary world of Nubian culture: the collection of the Museo Arqueológico de A Coruña, Spain

Nieves García Centeno (nievesgcenteno@gmail.com)
Investigadora independiente. España

Resumen: Un equipo multidisciplinar español excavó en Nubia en los años sesenta los yacimientos amenazados por las aguas de la presa de Asuán tras el llamamiento de la UNESCO. Casi todo lo hallado en las necrópolis nubias de Masmas, en Egipto, y en las de Argín Sur y la isla de Abkanarti, en Sudán, está en el Museo Arqueológico Nacional (MAN), excepto algunos objetos que se quedaron en Egipto y Sudán, y 76 piezas más, entre cerámica, joyas, lucernas y una mesa de ofrendas, que atesora el Museo Arqueológico de A Coruña, aunque en sus almacenes. Una colección que debería estar expuesta al público y que refleja todo un universo de creencias religiosas y ritos funerarios de los grupos culturales que vivieron en ese territorio al sur de Egipto, desde época faraónica, pasando por el denominado Grupo C, el período meroítico (reinos de Kush y de Meroe), el Grupo X, el cristiano y el bizantino.

Palabras clave: Meroe. Kush. Grupo X. Grupo C. Cerámica nubia. Sudán. Mesa de ofrendas.

Abstract: A Spanish multidisciplinary team participated between 1960 and 1966 in the rescue work of hundreds of archaeological sites in Nubia threatened by the waters of the Aswan dam, following UNESCO's appeal to the international community. The Spanish excavated in the Nubian necropolis of Masmas (Egypt), and Southern Argin and Abkanarti island (Sudan). Almost all the finds are in the Museo Arqueológico Nacional (MAN), except for some objects of singular interest, which were kept by the Egyptian and Sudanese governments, and 76 more pieces (ceramics, jewels, skylights, an offering table), which are preserved in boxes in the Museo Arqueológico de A Coruña. This collection should be exhibited as it reflects a whole universe of religious beliefs and funerary rituals of the cultural groups that lived in that territory since the Pharaonic age, through the so-called Group C, the Meroitic period, the Group X until the Christian and Byzantine stages.

Keywords: Meroe. Kush. Group C. Group X. Nubian pottery. Sudan. Offering table.

[1] Adaptación del Trabajo Final de Investigación de la I Formación Superior en Egiptología, Universidad Alcalá de Henares, curso 2020-2021. No está publicado ni pendiente de publicación.

 Págs. 269-293 / ISSN: 2341-3409
Recibido: 09-08-2021 | Aceptado: 04-12-2021



Fig. 1. Museo Arqueológico de A Coruña. Foto: Nieves García Centeno.

Introducción

Este artículo quiere poner en valor y recuperar del olvido una colección egipcio-nubia que se encuentra en los almacenes del Museo Arqueológico de A Coruña[2] (fig. 1 y anexo 1). Se trata de un total de 76 piezas formadas en su mayor parte por cerámicas, aunque también incluyen joyas y algún objeto de especial interés como una mesa de ofrendas. La colección llegó a la ciudad en 1969 tras ser donada por el Estado como resultado de las excavaciones en Nubia a cargo de la expedición española. Casi todos los objetos fueron encontrados en necrópolis, lo que permite una aproximación al mundo religioso y funerario antiguo de la Nubia egipcia y sudanesa.

Estado de la cuestión

Tras el llamamiento de la UNESCO para excavar en Nubia en los años sesenta, el interés por esta cultura aumentó, aunque el Reino de Meroe ya había sido explorado anteriormente: J. Bruce lo identificó por primera vez en 1722; en 1821, F. Cailliaud y, en 1843, K. R. Lepsius, quienes dibujaron sus pirámides y templos. Los arqueólogos del siglo XIX informaban de estas ruinas y se llevaban a Europa algunos hallazgos, mientras que los cazadores de tesoros las saqueaban, como G. Ferlini, en 1834, destrozando varias pirámides en busca de oro, que finalmente encontró en la tumba de la reina Amanishajeto.

G. A. Reisner estuvo excavando en las tumbas reales de Nuri, Meroe y Gebel Barkal entre 1910 y 1931, proporcionando una primera lista de los reyes de Napata[3], casi a la vez que J. Garstang, que

---

[2] Conocido como Castillo de San Antón, fue una antigua isla fortaleza y después cárcel, del siglo XVI.

[3] Reisner, 1922: 179.

estuvo en Meroe entre 1909 y 1914, o F. Griffith[4], contemporáneo del anterior, quienes dividieron por períodos la cultura meroítica. En 1923, Reisner hizo otra cronología tras excavar en Kerma[5], como D. Dunham, que trabajó en las tumbas reales kushitas desde 1950 hasta 1957. Estas etapas fueron redefiniéndose y enriqueciéndose gracias a los estudios de W. Y. Adams, que clasificó la cerámica nubia.

Las últimas investigaciones siguen recogiendo las muchas incógnitas que quedan por resolver, tanto a nivel cronológico, histórico, antropológico o lingüístico sobre Nubia, como la necesidad de situar lo kushita, lo meroítico y al Grupo X o posmeroítico, también denominado Cultura de Ballana[6]. Otras publicaciones a tener en cuenta son las de B. Trigger, L. Török y J. Kuckertz, en este siglo, y las de la Universidad de Jartum sobre el Reino de Meroe, al que definen como un imperio, por varias razones: tenía centros administrativos, militares y religiosos, una monarquía centralizada que pudo controlar las distintas etnias, un desarrollo comercial destacable e importantes monumentos (Soghayroun, 2019: 39-40).

Por ello, con estos antecedentes, es admirable el meticuloso e ilusionante trabajo realizado por los arqueólogos españoles en Nubia a la hora de ordenar cada hallazgo, usando las clasificaciones hechas con anterioridad o, directamente, creando otras. A su regreso, el equipo español publicó entre 1963 y 1970, en once volúmenes, las *Memorias de la misión arqueológica española en Nubia (Egipto y Sudán)*, bajo la dirección de Martín Almagro. Era necesaria una recopilación y una revisión actualizada de estos tomos, que se ha visto plasmada en la tesis doctoral de Salomé Zurinaga, publicada en 2020 por la Universidad de Jaén, donde se hace una reconstrucción historiográfica y se analiza la participación de las misiones españolas en Egipto y Sudán.

Sobre esta colección coruñesa no hay ninguna publicación hasta la fecha ni ningún estudio realizado en profundidad. Este artículo lo que pretende es una aproximación a las 76 piezas que la componen, animando con ello a una futura investigación más detallada y completa de cada una de las mismas. Asimismo, se hace un repaso de las culturas nubias de época antigua con el fin de situar los objetos y sus yacimientos en un contexto histórico y geográfico. La mayor parte son de época meroítica y posterior (Grupo X y cristianismo), cuando las poblaciones situadas al sur de Egipto establecieron su capital en Meroe, entre la quinta y sexta catarata del Nilo, creando un Estado de características tan genuinas que obligó a replegarse a la mismísima Roma.

La historia del Reino de Kush se ha dividido tradicionalmente en dos etapas, la napatiense y la meroítica, según la localización de las necrópolis reales en Napata (El Kurru o Nuri) o en Meroe. Sin embargo, otros estudios evidencian que hubo más centros de poder político y/o religioso que se habrían simultaneado (Adams, 1977: 217) o que Napata, fundada por faraones de la dinastía XVIII, con el santuario de Gebel Barkal de Amón, habría sido el principal centro religioso, mientras que la capital del reino desde el siglo VI a. C. habría sido Meroe (Kendall, 2001: 252), con su apogeo entre los siglos I y II d. C.

El término *Kush* se documenta por primera vez durante el reinado de Senusret I (dinastía XII) para designar la zona norte de la Alta Nubia. A partir de la dinastía XVIII, los faraones iniciaron un período de conquista debido a la cada vez mayor influencia del Reino de Kerma (2400-1450 a. C.)[7], convirtiéndose en una provincia egipcia. Tras la caída de las dinastías ramésidas, en el llamado

4 GRIFFITH, 1922: 77-78.
5 REISNER, 1923b: 320-499.
6 Emery y Kirwan hallaron entre 1931 y 1934 en la aldea de Ballana, cerca de Abu Simbel, un cementerio real de túmulos.
7 La Cultura de Kerma, en la Alta Nubia (cerámica, a mano, con engobe rojo o negro y un bruñido interior y exterior que daba a las piezas tonalidades casi metálicas), fue contemporánea del denominado Grupo A, en la Baja Nubia (*ca*. 2494-1550 a. C.), al

Tercer Período Intermedio (siglo XI hasta el VII a. C), y una etapa de dominación de asirios y persas, los reyes kushitas aprovecharon la debilidad del poder central y fundaron la dinastía XXV, aunque coexistiendo durante 70 años con los monarcas libios (dinastías XXI a XXIV). Tras la conquista siria, la élite autóctona del Delta consiguió unificar de nuevo Egipto bajo la dinastía XXVI. Empezaba la llamada Baja Época o Período Tardío. Los nubios volvieron a Napata hasta que en el siglo VI a. C. Psamético III invadió Kush y sus habitantes huyeron a Meroe, que ganó importancia al convertirse en cementerio real tras el saqueo de Napata en el 590 a. C.

El traslado de la capitalidad a una zona bien comunicada, confluencia de rutas comerciales y con una población nada desdeñable dedicada a la agricultura (Kuckertz, 2021: 2), supuso otras transformaciones importantes, no solo de tipo político, sino también cultural y social. Durante este período, la cultura kushita perdió esa influencia egipcia y mostró su carácter nubio, como la adoración de deidades locales y la creación de un alfabeto propio. Otro de los motivos para desplazar su capital a Meroe fue defenderse del clero de Amón en Gebel Barkal, cuya autoridad llegaba hasta el extremo de decidir quién reinaba. Asimismo, el templo de Isis en Filae era un punto de peregrinaje, cuyos sacerdotes nubios dominaron hasta la llegada del cristianismo. Es destacable la política de construcción en la Baja Nubia en Época Ptolemaica, en Filae, Biga, Kalabsha, con estelas que marcaban el control sobre la Tebaida. Tras Ptolomeo IV, las élites locales ya controlaban la zona cuando llegaron los romanos (Kuckertz, 2021: 11). Aparecerá escrito el término masculino *qore*, gobernante, y, al mismo nivel, la figura femenina *kdke* (candace) (Bianchi, 2004: 218). En los primeros siglos de la nueva era, estas reinas nubias destacaron por su labor restauradora de templos en Meroe y Napata tras ser destruidos por los romanos, y levantando otros en Naqa y Amara. Fue una de las etapas más prósperas, como lo demuestran las más de doscientas pirámides nubias, la mayoría saqueadas.

En esos años, el control de la economía siguió en manos de la élite y de los sacerdotes, sobre todo la minería del hierro y el oro, y el comercio con Egipto se mantuvo, pero también con el mundo griego y después con el romano, importándose numerosos productos del Imperio, como lo prueban los ajuares funerarios. Precisamente, la disminución de este tráfico pudo ser la causa de la decadencia del reino nubio, aunque también se achaca a la llegada de otros pueblos a la región. Diocleciano permitió instalarse a los nobadas y a los blemios, y, en el año 298, evacuó el Dodekaschoinos[8], dejando la fortaleza de Kasr Ibrim como frontera. En el siglo IV, el reino nubio atacó al de Axum (la actual Etiopía), cuyo rey, Ezana, se vengó más tarde ocupando el territorio. En el siglo V, el emperador Marciano tuvo que firmar un tratado de paz con el reino de Nobatia, principal sucesor de Meroe. La escritura meroítica fue reemplazada por el copto y el griego, a la vez que se implantaba el cristianismo (Burstein, 1981: 47-50).

Sobre el final del Reino de Meroe hay mucho debate (Kuckertz, 2021: 22). Los investigadores apuestan por varias causas, como el abandono de los asentamientos y la administración, y la caída de la monarquía. Se data en la mitad del siglo IV, pues desde esa fecha no han aparecido tumbas reales o de la élite. Se puede achacar a la presencia de los nobadas, en conflicto con los blemios, que, al convertirse al cristianismo, fueron apoyados por el Imperio romano, o pudiera ser por razones de subsistencia, ya que el comercio decayó y afectó al desarrollo regional. En su defecto, se desarrollaron otras culturas postmeroíticas al amparo del cristianismo, como el Grupo X, así llamado por Reisner[9]. De hecho, la expedición española se encontró con varias necrópolis de este grupo. Su

---

que siguió el Grupo C (cerámica de pasta gris o negra con decoración incisa rellena de pigmento blanco), con rasgos similares a Kerma en la arquitectura, la economía y los ritos funerarios (túmulos). La cultura del Grupo C desapareció al mismo tiempo que la de Kerma.

8 Zona fronteriza con Nubia establecida por los Ptolomeo que se extendía desde Syene (Asúan) hacia el sur, doce millas (150 km).

9 Reisner, 1910: 345.



Fig. 2. Algunas piezas de la colección coruñesa. Foto: Nieves García Centeno.

llegada a la zona no produjo una ruptura social, pero cambiaron algunas costumbres, como enterrarse en túmulos, donde se han encontrado pruebas de sacrificios humanos y animales, como caballos, y muchas armas (Trigger, 1965: 130).

Emery (1948) atribuye la cultura del Grupo X a los blemios y en cambio Kirwan (1953) la hace propia de los nobadas. Hay otras opiniones: Monneret (1938: 38) considera que eran bereberes del norte de África, de Argelia y Túnez, invitados por Diocleciano para ocupar esa zona, mientras que Trigger cree que no es algo de tipo étnico, sino un episodio de cultura material que se extendió por la Nubia sur. Por su parte, los españoles consideraron que el Grupo X fue una etapa transitoria entre lo meroítico y lo cristiano.

La colección egipcio-nubia de A Coruña

La colección llegó por primera vez a la ciudad herculina para una exposición que se celebró entre julio y septiembre de 1969 con el fin de mostrar los hallazgos de la misión arqueológica española en Egipto y Sudán. Tuvo lugar en la Casa de Cultura[10] y fue patrocinada por la Fundación Conde de Fenosa, aunque, como dice el catálogo publicado para la ocasión[11], solo se mostró una pequeña parte de lo hallado (fig. 2). Lo más interesante es que también explica por qué algunas de estas piezas se quedaron en A Coruña. En 1967, España había obtenido una concesión para poder excavar en Heracleópolis Magna, pero faltaba la ayuda económica, que vino de la citada Fundación, por lo que la Dirección General de Bellas Artes decidió donar las piezas a la ciudad. «[…] supo comprender el alcance de la ayuda que se le pedía. Como reconocimiento a su generosa colaboración, una colección de estas antigüedades, que irá incrementando tras cada campaña, pasará al Museo Arqueológico de La Coruña […]» (Almagro; Losada, y Lucas, 1969: 9).

---

10 Actualmente es la sede del Archivo del Reino de Galicia. El Museo Arqueológico se inauguró en 1968.
11 Almagro; Losada, y Lucas, 1969: 7.

Desde 1969, algunos objetos de la colección estuvieron en una sección denominada *Otras culturas*, hasta 1998, que fueron retirados por una reestructuración de los contenidos y por falta de espacio. La mesa de ofrendas volvió a salir de los almacenes para una exposición en Santiago de Compostela en el año 2000[12].

Según el inventario del Museo Arqueológico de A Coruña[13], las 76 piezas provienen de las necrópolis de Nag Sawesra Oeste y Nag Gamus, en Masmas (Egipto); de Mirmad, Nelluah y Nag el Arab, en Argín Sur, y del poblado cristiano de la isla de Abkanarti, enfrente de la fortaleza de Mirgissa (Sudán).

La necrópolis de Nag Sawesra, Masmas (Egipto)

Aunque de esta zona solo hay dos piezas en la colección coruñesa, los hallazgos ayudaron a conocer mejor el mundo funerario y religioso nubio. En Masmas ya habían trabajado Emery y Kirwan en los años veinte y treinta, pero los españoles, que estuvieron entre 1962 y 1964, fueron más minuciosos y hallaron las necrópolis de Nag Sawesra y Nag Fahrki.

En Nag Fahrki había 10 tumbas, algunas del tipo fosa rectangular para los enterramientos infantiles, a poca profundidad, y enterramientos en cámara a la que se ingresaba por un pozo. Los cadáveres estaban orientados al norte y, en cuanto al ajuar, aparecieron algunas cuentas de collar y escarabeos, cerámicas y vasitos de alabastro y mármol. Los vasos ovoides aparecían a los pies del difunto y las cerámicas de menor tamaño y mejor factura estaban cerca de la cabeza. Las fechas de estas tumbas eran de principios del Reino Nuevo (escarabeos de Amenhotep I y Tutmosis III), aunque en campañas posteriores (1963-1964) se encontraron 150 enterramientos meroíticos y cristianos.

En Nag Sawesra se excavaron medio centenar de enterramientos simples de fosa con el cadáver en decúbito supino; también de fosa y cámara lateral o las grandes tumbas con nicho lateral. Los cuerpos estaban envueltos en lino y atados con cordones, y en uno femenino había una lápida con caracteres griegos. También había fosas colectivas, con un pozo con dos cámaras laterales protegidas por losas, orientadas de este a oeste. Se dividió la necrópolis en varias zonas: en Nag Sawesra-1 se encontraron 19 tumbas de época cristiana, sin ajuares de interés; en Nag Sawesra-2, un total de 10: fosas circulares tipo *pit tombs*, algunas rectangulares y sin losa, y algún pozo de ofrendas; por la posición del único esqueleto intacto (orientado al N) y las cerámicas (dos cuencos junto a la cabeza), se documentó como un cementerio del Grupo C, de principios de la dinastía XVIII.

Las dos piezas de la colección de A Coruña son de Nag Sawesra Oeste. Había dos tumbas de fosa circular, de 1 m de profundidad y 1,5 m de diámetro, con varias lajas adosadas a la pared, que, por la cerámica y la forma del enterramiento, se dataron de principios del Reino Nuevo (siglo xv a. C.). La 1 estaba vacía, pero en la tumba 2[14] el esqueleto apareció bien conservado, recostado sobre el lado izquierdo, con dos cerámicas en la cabeza: una botella de pasta roja espatulada, de cuello alto, rota en el fondo (11 × 1 × 21 cm), n.º Inv. 158 (SAW-1W T2-1), y una pátera de cerámica roja espatulada (20 × 0,65 × 6,5 cm), n.º Inv. 159 (SAW-1W T2-2).

---

12 «Facies Deitatis», en el Arzobispado de Santiago de Compostela, del 15 de septiembre al 30 de noviembre de 2000.

13 Agradecer al último director del Museo, José María Bello, y a su actual responsable, Ana Martínez Arenaz, las facilidades para trabajar con la colección.

14 Almagro; Ripoll, y Monreal, 1963: 38.

En Nag Sawesra Norte se trabajó en 11 tumbas, de pozo y de cámara, con estructura de adobe y entrada a la cámara en pendiente o escalonada y cerrada por un murete[15]. En las paredes exteriores había pozos de ofrendas donde aparecieron lamparillas y cerámica. En superficie[16] aparecieron varias tablas de ofrendas y cabezas *ba* en la parte delantera de las capillas frontales. Los ajuares de cerámica, a pesar del saqueo, estaban en buena parte intactos, sobre todo los colocados al lado del cadáver, decorados con motivos vegetales[17], geométricos, la cruz *ankh*, y representaciones de animales y personas, en colores azules y rojos, y algunas cuentas de collar de fayenza. En definitiva, una mezcla de lo egipcio y lo indígena, que se dataron del I al III d. C.

El yacimiento de Nag Gamus, Masmas (Egipto)

El equipo español llegó a Nag Gamus, Masmas, en enero de 1962, un promontorio formado por limo, ya erosionado y seco, que se formó después de la crecida de otra presa que se hizo en Asuán entre 1912 y 1934. Se excavaron 150 tumbas meroíticas, saqueadas, por lo que solo aparecieron algunas cuentas de collar, mientras que las tumbas cristianas permanecieron intactas. Las cerámicas estaban rotas, arrojadas al exterior por los ladrones, mientras que las ofrendas situadas en el corredor se salvaron. Las estelas con inscripciones y las estatuas *ba* se colocaban en las capillas laterales de la mastaba, como una forma de veneración a los ancestros (Helmbold-Doyé, 2019: 794). Estas estatuas permitían la separación del *ba* del cadáver y así transformarse en un espíritu ancestral para que el difunto estuviera presente (Assmann, 2005: 91-95). Sin embargo, se aprecia un cambio en la cultura funeraria meroítica, desvinculada ya del Egipto faraónico. Se seguían usando figuras *ba*, pero de pobre elaboración, como un modelo repetido[18].

En el Museo Arqueológico de A Coruña hay 5 piezas de Nag Gamus, pertenecientes a la tumba 30. Esta tenía un pequeño muro de separación entre el corredor y la cámara, con un pozo vertical de entrada de 1 m de largo y 2 m de ancho, con una cámara de forma irregular a la que se accedía descendiendo medio metro en rampa. Estaba cubierta por una mastaba de adobe de casi 3 m de largo y ancho, y medio metro de altura. En el este estaba el pozo que hicieron los ladrones para entrar. Allí encontraron tres ánforas sin decoración, de forma ovoide y cuello cilíndrico, sin asas, hechas a torno: dos de pasta ocre (32 × 0,9 × 48 y 27 × 0,8 × 45 cm) y otra de pasta roja y con restos de barniz (n.os Inv. 160, 161 y 162, respectivamente). También aparecieron dos cuentas de collar vítreas de color turquesa, de perfil doble cónico con borde seccionado y con agujeros circulares en la parte superior e inferior (n.º Inv. 164).

La mesa de ofrendas[19]

Es la pieza más llamativa de la colección coruñesa (fig. 3). Fue hallada en su emplazamiento original, delante de la tumba 30[20]. Con n.º Inv. 163 (42 × 39,5 × 9,5 cm), es de piedra arenisca de color

---

15 ALMAGRO; RIPOLL, y MONREAL, 1963: 79.

16 ALMAGRO; RIPOLL, y MONREAL, 1963: láms. X, XII y XVI.

17 ALMAGRO; RIPOLL, y MONREAL, 1963: 47 y 58.

18 ALMAGRO, 1965: láms. VIII, IX y XI.

19 La mesa de ofrendas es el n.º 1076 del *Repertoire d'épigraphie méroïtique* (REM 1076). Estaba acompañada de una estela, actualmente en el MAN, aparentemente sin n.os Inv. (REM 1149). Ambas parecen pertenecer a un personaje llamado *xbresible*. Véase LECLANT; HEYLER; BERGER EL NAGGAR; CARRIER, y RILLY (2000): *Repertoire d'épigraphie méroïtique,* vol. III: REM 1001-REM 1278. París: Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: 1538-1539 (REM 1076); 1688-1689 (REM 1149).

20 ALMAGRO, 1965: 85-87, figs. 77 y 78, láms. III y XIII. Fue restaurada entre 1985 y 1986: eliminación de engrasado y sales insolubles (carbonatos), consolidación con resina polivinílica tipo acetato y un agente fungicida, con un secado muy lento en estufa de aireación forzada; reintegración y pegado.



Fig. 3. Mesa de ofrendas, de Nag Gamus. Foto: Nieves García Centeno.

pardo y forma rectangular. En el centro se esculpieron en alto relieve dos grandes jarras que vierten agua sobre una flor de loto situada en medio, y encima se aprecian cuatro figuras redondas que representan panes. También sobresale un canal para verter líquidos y por todo el borde de la mesa hay una inscripción en lengua meroítica[21]. Según el epigrafista Fritz Hintze (1979), el texto recoge una invocación, con los nombres del difunto, de su madre y de su padre, y hasta tres titulaturas del fallecido, para a continuación escribir cinco fórmulas de bendición y terminar de nuevo con una invocación. El primer título, *Amaré del Amanap* de Primis, se cree que viene del egipcio *emre*, que significa «panadero», por lo que podría ser el administrador de los panes del templo o un sacerdote del oráculo. El título 2 dice *Serhth de Amanap*, hasta entonces inédito, y el título 3 reza *mkeshhe de Amanap*, que parece confirmar que en esa zona se enterró alguna élite sacerdotal local. Como curiosidad, los nombres de los padres son iguales a los que aparecen en otra estela hallada cerca, quizás de un hermano.

Los rituales que se hacían en las mesas de ofrendas constituían un vínculo entre la vida y la muerte, y tenían como principal finalidad alimentar al difunto. Su tamaño, forma, material y ubicación indicaban el estado social de sus usuarios. Las representaciones del canal, los víveres, las vasijas y la vegetación quieren mostrar la fuerza vivificante de la inundación del Nilo, las aguas primordiales y el flujo creativo del cosmos. Es un ritual que permite activar el *ka* del fallecido y garantizar su supervivencia (Lundius, 2020: 78).

---

[21] En la necrópolis aparecieron otros epígrafes meroíticos (recogidos en el REM). Sobre algunos de ellos, véase: Hainsworth, y Almagro (1977: 3-14), Jaramago (2014: 119-134) y Zach (1994: 103-108).

Las necrópolis del Grupo X y cristianas del Nag el-Arab, Argín (Sudán)

En Sudán se consiguieron dos concesiones, la de Argín y la de la isla de Abkanarti, en las que se trabajó entre 1962 y 1963. En Argín los trabajos se centraron en la necrópolis de Nag el-Arab, donde se localizaron 1150 tumbas, aunque solo se excavaron totalmente 450 y parcialmente 330 cristianas. En A Coruña hay 31 piezas de este yacimiento, como cuentas de collar y cerámica (vasos y cuencos), la mayor parte del Grupo cultural X y de época cristiana, así como tres lucernas, también cristianas.

La necrópolis de Nag el-Arab fue dividida en siete zonas, porque no era uniforme ni cultural ni cronológicamente. Se distinguían perfectamente las tumbas cristianas[22], de estructura rectangular, de piedras, adobes y cal, orientadas al oeste, con una pequeña hornacina donde había una lucerna y un cuenco con restos de carbón, pero sin ajuar, con enterramientos infantiles en ánforas en un nicho lateral o en una fosa superficial. Se demostró que con el cristianismo se abandonó el uso de túmulos del Grupo X y se adoptaron las tumbas rectangulares de mastaba (Edwards, 1994: 176).

Las tumbas meroíticas tenían la estructura de pozo y cámara, orientadas de este a oeste, con los difuntos momificados, cubiertos con sudarios o atados, puestos en ataúdes de madera, en decúbito supino y con las manos en la pelvis. Llevaban joyas, cuentas de pasta vítrea y de huevo de avestruz, además de pulseras de hierro, bronce y pelo de jirafa; algunos individuos tenían aún el cabello y las uñas teñidos de henna, además de llevar en los tobillos ajorcas de bronce y hierro con decoración geométrica. La cerámica más rica estaba fracturada, aunque se encontraron muchos vasos ordinarios de pasta compacta, con el interior grisáceo y el exterior rojizo, de superficie roja brillante.

Por otro lado, también había evidencias del Grupo X, con los enterramientos en túmulo, que, al ser fácilmente visibles, fueron saqueados en su mayor parte. Los más primitivos estaban orientados de este a oeste a O con los cuerpos en decúbito supino y las manos en la pelvis, y los más recientes de norte a sur, con el cuerpo encogido, sin ataúd o cubiertos con un sudario. Llevaban cuentas de collar hechas de cornalina, pasta vítrea y huevos de avestruz, y en los ejemplos masculinos portaban dediles de arquero de granito y asta, puntas de flecha de hierro, brazaletes de cuero y cuchillos, mientras que los femeninos iban adornados con pulseras de plata, hierro y bronce, cuentas y objetos de tocador como pinzas u horquillas[23].

Se encontraron muchos vasos, tanto en las tumbas meroíticas como en las del Grupo X, que acompañaban a las botellas y servían de tapa y para beber. Los meroíticos eran cilíndricos, de pasta clara y fina, y con decoración policroma con temario vegetal. Los del Grupo X eran panzudos, sin pie, con una decoración a base de gotas blancas, toscas líneas verticales claras y oscuras y rombos, de barro rojizo. Los vasos bitrocónicos aparecen en la última etapa del Grupo X, al final del siglo IV, cuya forma pervivió hasta el siglo VII. Otro ejemplo son los vasos con pie o copas, también del Grupo X, de barro duro, rojo, con motivos blancos, oscuros, geométricos, gutiformes, con festones, aspas, y servían para contener líquidos y sólidos; dentro tenían dátiles o huesos de ave (siglos V y VI). Por otro lado, los de forma *kadush* o cangilón, quizás introducidos por los romanos, se usaron en las norias nubias desde el meroítico hasta la actualidad y se datan según la forma del pie[24]. Las jarras, con gollete estrecho, abundaron en el siglo III, así como ánforas o vasos con dos asas, panzudos y de pequeño gollete, con materias grasas dentro. Otros objetos fueron ungüentarios,

22 Pellicer, y Llongueras, 1965: lám. III.
23 Pellicer, y Llongueras, 1965: lám. XVIII.
24 Pellicer, y Llongueras, 1965: 162.

quizás para el ritual de conservación del cadáver, de tradición egipcia, y vasos a mano, de cerámica roja, herencia de Kerma y del Grupo C, con decoraciones geométricas, que también practicaron los del Grupo X[25].

En el Museo coruñés hay 23 piezas de cerámica de esta necrópolis, entre cuencos, jarras, vasijas y ánforas, de distintas tumbas (15, 25, 30, 246, 351, 378), y con sus n.^{os} Inv. correspondientes (182 a 197, 203 a 206, 208, 210, 212).

De la etapa cristiana se encontraron muchas lucernas[26], en las hornacinas o nichos de lámpara, con huellas de uso, ya que se debían encender como culto al difunto. Se han distinguido hasta seis tipos. Algunas tienen tipos florales o guirnaldas, y se datan en general en la primera época del cristianismo nubio, desde el siglo vi al viii. En la colección coruñesa hay 3: de la tumba 25 (n.º Inv. 207), a torno, de pasta roja, lenticular, con gollete y asa con voluta; de la tumba 30 (n.º Inv. 209), hecha a mano, con pasta rosada y engobe rojizo, bitrocónica, con asa de cinta, de planta ovoide y con relieves de discos, guirnaldas y rosetas, y de la tumba 246 (n.º Inv. 211), de forma troncocónica con plato en la base y asa de prehensión con voluta, hecha a torno en pasta rojiza con engobe rojo (fig. 4).

Los collares de la colección coruñesa provienen también de este yacimiento[27], de la tumba 351, y son del Grupo X. Lo forman 306 cuentas cilíndricas, bien de hueso, de cáscara de avestruz, de color blanco, o de pasta vítrea de color anaranjado, azul, verde, azulado; cuentas globulares aplanadas de ópalo blanco de sílex transparente; cuentas geminadas de pasta vítrea con irisaciones plateadas, negro, azul cobalto y ocre; cuentas gutiformes de feldespato verde, de pasta vítrea, jaspe y cornalina de color marrón, negro y anaranjado, y cuentas en forma de tonel de vidrio azul y anaranjado y de granito blanco. Sus n.^{os} Inv. son 199, 200, 201 y 202 (fig. 5). En esta tumba también se encontraron 6 fragmentos de hierro (n.º Inv. 198).

La necrópolis de Nelluah, sur de Argín (Sudán)

A finales de 1963 la expedición española trabajó en la necrópolis de la aldea de Nelluah, al sur de Argín, en Sudán. Fue localizada por Pellicer en la campaña 1961-62 y decidió volver. Allí excavaron 60 tumbas, orientadas de oeste a este, en las que se encontró mucha cerámica de gran riqueza, tanto por las formas como por las decoraciones. De esta necrópolis fueron al Museo coruñés 17 piezas, pertenecientes a las tumbas 9, 14 y 58.

La necrópolis de Nelluah se fechó entre los siglos i a iii. Algunas tumbas preludiaban la transición al Grupo X por las características de los materiales. Solo se encontraron cuatro mastabas, pero debió de haber más. La tumba 1 era una mastaba de 3 × 3 m que fue saqueada, aunque hallaron tres ánforas en el corredor y al este un basamento de una estatua *ba* de arenisca, siendo visibles los pies calzados con sandalias junto a tres trozos de una mesa de ofrendas. También se halló el busto de un joven nubio, de 30 cm de alto, todavía con restos de pintura ocre en la cara, negra en el pelo y blanca en las cuencas de los ojos y en la banda sobre la frente; actualmente está en el Museo de Jartum.

En la tumba 9, con una bóveda de adobes y una anchura y altura de 1,50 m e igual profundidad, encontraron una lucerna, restos de madera, huesos revueltos y objetos cerámicos, de los cuales 4

25 Pellicer, y Llongueras, 1965: lám. XV.
26 Pellicer, y Llongueras, 1965: lám. XVI.
27 pellicer, y llongueras, 1965: 99-100.



Fig. 4. Lucernas, de Nag el-Arab. Foto: Nieves García Centeno.



Fig. 5. Cuentas de collar, de Nag el-Arab. Foto: Nieves García Centeno.



Fig. 6. Vaso de cruces ansatas, de Nelluah (Argín Sur). Foto: Nieves García Centeno.

están en A Coruña, como un vaso cilíndrico de pasta blanca con 16 cruces ansadas pintadas de negro (n.os Inv. 165 a 168) (fig. 6). La tumba 14, aunque fue saqueada, tenía bastante cerámica y 4 piezas se quedaron en A Coruña, como unos vasos globulares de tonos ocre y rojizos decorados con guirnaldas, crecientes y cruces ansatas (n.os Inv. 170 a 173) (fig. 7).

Las tumbas 26 y 27 tenían forma de mastaba, con *serdab*, y las hileras inferiores conservaban adobes pintados de blanco; en la 27 se abría un pasillo hasta la fosa, con una piedra de tapadera, donde estaba el cuerpo, de oeste a este. Entre ellas había un corredor de 1 m de ancho donde apareció otra cabeza pétrea con la cara pintada de ocre y pintura blanca en los ojos y en la frente. La tumba 30 también tenía *serdab*, con el cadáver intacto, de oeste a este, y la cabeza mirando al sur, y a sus pies, en dirección oeste, varias cerámicas, como una botella roja y un vaso, sin decoración. En la tumba 42, intacta, el cuerpo estaba orientado

Fig. 7. Vasos globulares, de Nelluah (Argín Sur). Foto: Nieves García Centeno.



Fig. 8. Vasos cerámicos, de Nelluah (Argín Sur). Foto: Nieves García Centeno

de oeste a este, con la cabeza hacia el norte, y en el hombro derecho tenía un vaso de bronce trípode, un *oinochoe* y un tubo de kohl, además de dos grandes pendientes y dos anillos[28]; a los pies, una botella decorada con franjas claras de bordes ocres y su vaso sin decoración, además de muchas cuentas de collar. La tumba 51 era muy grande, con dos cámaras contiguas oeste-este, una de las cuales estaba pintada de blanco; aparecieron cinco cráneos y huesos, y mucha cerámica, con decoración de jirafas, escorpiones y rombos. En la tumba 58, de doble nicho, separados por un escalón, debía de haber dos cuerpos pues aparecieron dos botellas y sendos vasos, junto con otras piezas, 9 de las cuales (fig. 8) están en la colección de A Coruña (n.os Inv. 173 a 181).

El poblado fortificado cristiano de la isla de Abkanarti

Los españoles trabajaron entre 1962 y 1963 en Abkanarti, una isla de 32 hectáreas (15 × 3 km), situada al principio de la segunda catarata, a 20 km del Wadi Halfa, que se unía a la orilla por un istmo que emergía casi todo el año y que comunicaba con la aldea de Abka. A simple vista se veían una muralla y dos edificios de bastante altura que anteriores informes describieron como una iglesia y una fortaleza, además de medio centenar de casas de adobe. Aunque la isla estaba enfrente de Mirgissa, no encontraron restos de ocupación anteriores a la época cristiana.

Uno de los motivos para excavar en Abkanarti fue porque había indicios de la existencia de un horno cerámico. Tras limpiar la zona se descubrieron tres. El horno 1 estaba en una de las viviendas, con paredes de adobe, de unas medidas de 1 × 1,35 m y donde se encontró un vaso globular de cerámica de color negro. El horno 2 estaba adosado al anterior, más pequeño, y el principal, de 2 m de diámetro con paredes de adobe en anillos, estaba más alejado. Tras estudiar sus capas, se concluyó que fueron usados en época cristiana tardía.

28 García, y Teixidor, 1965: lám. XXXVIII.

En el poblado cristiano se hallaron dos estructuras de adobe que en algún momento se usaron como establos y varias habitaciones numeradas del 1 al 86 para clasificar la cerámica[29]. No se encontró nada de interés, excepto dos vasos cerámicos a mano en forma de *kadush* con dos fetos en su interior. La fortaleza, de 28 × 20 m y 13 m de altura, no era de tipo militar, sino como un refugio. Había una muralla de trazado irregular que seguía la accidentada topografía del terreno, sin torreones ni puertas.

En Abkanarti quedaban los restos de una iglesia[30] de 13 × 10 m, de forma basilical, que debió de estar cubierta de bóvedas de medio cañón en las naves laterales y en la parte central con una cúpula y cuatro ventanas hacia los cuatro puntos cardinales. La puerta principal aún mantenía dos escalones de piedra para descender al suelo de la iglesia, donde había una pequeña habitación hacia la nave central y restos de madera, que podría ser el púlpito. El ábside era semicircular, pintado, y delante estaba la tribuna con tres escalones y el altar. Se observó que en esa zona hubo reformas, algo normal por el cambio en la liturgia nubia del bizantino al copto. La iglesia nubia usó primero los templos de los faraones, pero luego hizo edificios propios, bien de planta basilical, como el de Abkanarti (siglo VIII a XIII), o de tipo más modesto.

En esta iglesia aparecieron algunas pinturas, como una cabeza masculina, seguramente un pantocrátor, con nariz afilada y bigote hacia arriba, y otro rostro, también con bigote, y un libro. También se halló un trozo de cuero de 7,5 × 9 cm, que se restauró en Madrid, con dos figuras pintadas mirando hacia adelante con las manos entrelazadas, de las que surge un libro en el que se lee MA y N; una aparece de pie con traje largo y nimbo, y la otra está sentada en un escaño, con barba y bigote, y los pies suspendidos en el aire[31]. Los españoles llegaron a la conclusión de que era San Menas, habitual en la literatura y arte nubios, entronizando a algún sacerdote local llamado Markos.

A unos 100 m apareció la estructura de una iglesia pequeña extramuros, con algún murete, el altar completo y un ábside semicircular de adobe. También se mantenían dos pilares centrales, pero no se encontró mucho más: alguna cerámica rota, blanca, mate, con decoración incisa y de torno, pintada con un barniz rojo con decoración en marrón o negro, además de cerámica de Dongola (cristiana tardía), que es blanca, fina, muy cocida, pintada en marrón, para cuencos pequeños.

La cerámica cristiana nubia alcanzó su esplendor en ese momento de independencia económica y política en que se dejó de importar la egipcia copta; sucederá a la del Grupo X, volviendo a la decoración pintada, como continuación de la meroítica, pero con motivos diferentes y originales: árboles, animales fantásticos, peces, aves. Según la cronología de Adams (1962), se data entre los años 1000 y 1200.

De este yacimiento hay 3 piezas en A Coruña: un vaso doméstico de barro del poblado cristiano (n.º Inv. 140); un *kadush* o cangilón de noria estriado (n.º Inv. 213), del Grupo X, que se usó como enterramiento infantil, y una lucerna (n.º Inv. 214), de época tardía, de plato ancho con asa plana, en una clara evolución a partir de la romana.

---

29 PRESEDO, 1965: lám. XXVI.
30 PRESEDO, 1965: lám. XXI.
31 PRESEDO, 1965: lám. XXVIII.

La necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)

Las tumbas estaban en un barrio de la aldea de Mirmad, en Argín Sur, conocida ya desde principios del siglo xx por su riqueza arqueológica. Fue la primera concesión española en el Sudán, donde se trabajó a finales de 1961. Se excavaron un total de 75 tumbas del Grupo X, la mayor parte saqueadas, que se clasificaron en doce tipos. Así, algunas tenían un túmulo completamente circular, con pozo rectangular de entre 1 a 3 m de profundidad y la cámara hacia el oeste[32], donde se depositaba el cadáver y las ofrendas, o con un muro de separación de piedra o de adobes. Otras ni tenían túmulo ni cámara, o tenían rampas descendentes y pequeños escalones, y las más pequeñas eran de enterramientos infantiles. En otras, orientadas de este a oeste, hallaron puntas de flecha y cuentas de collar.

La tumba 75[33] fue considerada única en la tipología por ser doble, con dos cámaras asimétricas que se abrían a un pozo común y cerradas por una losa vertical. Y aunque se dató de época cristiana, los objetos hallados, como un vaso de alabastro y un escarabeo, así como la tapa de un sarcófago, muy estropeada, del Imperio Nuevo[34], se debieron de extraer de otra tumba más antigua y reutilizarse. Había también cerámica de vasos de panza globular, rojos, bruñidos con decoración pintada, de la dinastía XXII.

En cuanto a la cerámica, distinguieron la hecha a mano de la de torno. La de mano, más abundante, era del Grupo X, roja o marrón, con factura negra o gris, y con trozos de paja: vasos globulares, con gollete de pasta clara, cocidos en fuego con engobe rojo y a veces pulidos con una piedra, y con decoración impresa con una serie de triángulos. También los había de cuello más corto, de color gris crema, o cuencos de forma esférica y con borde. A torno había cuencos, algunos con engobe color crema y decoración a base de pintura blanca con manchas verticales que caen desde el borde. Se cree que estos vasos se usaban para beber, pues aparecieron sobre las botellas como tapaderas. Se datan entre los años 500 y 600 d. C. También se encontraron copas, con tres rayas negras cayendo desde el borde sobre un fondo blanco, y ánforas, destinadas a transportar líquidos, como vino o aceite, a grandes distancias, lo que indica un comercio activo. A la colección de A Coruña fueron 17 piezas (n.os Inv. 141 a 157), de las tumbas 14, 19, 62 y 70; son principalmente vasos tipo ovoide y globular, algunos cuencos de cerámica negra con decoración incisa en forma de rombos o geométrica y con pintura blanca, o ánforas con grafito, así como cuencos de torno de paredes rectas, de fondo convexo, sin pie, de tierra rojiza y superficie bruñida.

Conclusiones

La élite nubia recogió toda la herencia de dominación egipcia y después añadió la influencia helenística y romana. No fue una absorción completa, pues mantuvieron sus raíces culturales y adoptaron lo extranjero a conveniencia; así, tal y como los recientes estudios quieren demostrar, sobre todo durante el período meroítico, sus gobernantes se presentaron como iguales ante las potencias mediterráneas del momento, como un Estado bien organizado y adaptándose tras la llegada de los nuevos invasores. Los arqueólogos españoles rescataron de las necrópolis de Nubia todo un universo de creencias religiosas y ritos funerarios, como es el caso de las 76 piezas del Museo Arqueológico de A Coruña, que, aunque no estén expuestas en estos momentos, esperan poder ser investigadas en profundidad y así aportar más datos sobre esta cultura.

---

32 Presedo; Blanco, y Pellicer, 1970: 10 y 19.
33 Presedo; Blanco, y Pellicer, 1970: 85.
34 Presedo; Blanco, y Pellicer, 1970: lám. V.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
140	Vasija, barro	Cristiana	Forma acampanada, realizada a mano, de pasta de color rojo, pero muy ahumada. Buen estado de conservación.	16,5	18,5	0,9	10,6	Poblado cristiano de la Isla de Abkanarti
141 (ANX T 19-9)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo, la parte superior de color negro, similar al del interior. Buen estado de conservación.	8,1	11,4	0,4	10,8	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
142 (ANX T 14-2)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo claro y parte superior de color negro. Buen estado de conservación.	10,8	15,4	0,6	14,1	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
143 (ANX T 14-3)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. El interior y el borde tiene un tinte negro, y en un fragmento del borde hay restos de pintura blanca. Buen estado de conservación.	9,1	13,8	0,5	12,1	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
144 (ANX T 14-4)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. En el borde superior tiene un tinte negro. Buen estado de conservación.	9,3	13,6	0,6	12,2	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
145 (ANX T 14-5)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. En el borde superior tiene un tinte negro. Buen estado de conservación.	10,9	15,4	0,65	12,9	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
146 (ANX T 14-6)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. En el borde superior tiene un tinte negro. Buen estado de conservación.	9,8	15,4	0,6	13,8	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
147 (ANX T 14-7)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. En el borde superior tiene un tinte negro y en la parte interior y el borde presenta restos de pintura blanca. Buen estado de conservación.	14,2	18,1	0,7	14,9	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
148 (ANX T 14-8)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe vermello. En el borde superior, que está dentado, tiene un tinte negro. Buen estado de conservación.	8,8	12,1	0,5	10,1	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
149	Ánfora, barro							Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
150 (ANX T 62 i1)	Vaso, barro	Grupo C	Color negro, con una decoración geométrica incisa. Conserva restos de pintura blanca en algunas incisiones. Muy buen estado de conservación.	10	16,3	0,7	14,8	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
151 (ANX T 62)	Vaso, barro		Forma ovoide, con cuello alto. Buen estado de conservación.					Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
152 (ANX T 62)	Ánfora, barro		Con grafito.					Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
153 (ANX T 70.1)	Vaso, barro		Forma ovoide, cerámica roja con grafito. Buen estado de conservación.					Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
154 (ANX T 70.2)	Vaso, barro		Forma globular, hecho a mano. Estado de conservación regular.					Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
155 (ANX T 70 i3)	Vaso, barro	Grupo C	Forma globular tipo Kerma, con engobe rojo. En el borde superior tiene un tinte negro. Buen estado de conservación.	12,6	19,6	0,55	16,7	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
156 (ANX T 70 i4)	Vasija, barro	Grupo C	Color negro, con decoración incisa en forma de rombos que se alternan con líneas horizontales con decoración incisa en el interior. Estado de conservación regular.	7,9	13,1	0,7	10,4	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
157 (ANX T 70 i5)	Auspritz, barro	Grupo C	Color marrón, sin decoración, con dos asas. Buen estado de conservación.	14,7	11	0,6	6,4	Necrópolis de Mirmad, Argín Sur (Sudán)
158 (SAW-1W T2-1)	Botella, barro	Reino Nuevo	Color rojo, con cuello alto y estrecho, y base de forma cónica. Los labios son exvasados. Restaurada en la parte inferior por rotura. Buen estado de conservación.	21	10,9	1	7,5	Necrópolis de Nag Sawesra Oeste, Masmas (Egipto)
159 (SAW-1W T2-2)	Pátera, barro		Color rojo y espatulada en el interior. Pertence a cultura faraónica. Muy buen estado de conservación.	6,5	19,9	0,65	19	Necrópolis de Nag Sawesra Oeste, Masmas (Egipto)
160 (T 30 i3)	Ánfora, barro	Meroítica	Con gollete y sin asas, sin decoración, realizada en pasta clara con engobe rojo. Tumba 30. Buen estado de conservación.	48	32	0,9	10	Necrópolis de Nag Gamus, Masmas (Egipto)
161 (T 30)	Ánfora, barro	Meroítica	Con gollete y sin asas, sin decoración y muestra marcas de su realización a torno. Tumba 30. Buen estado de conservación.	45,1	28,6	0,8	9,8	Necrópolis de Nag Gamus, Masmas (Egipto)
162	Ánfora		Forma ovoide, de cuello cilíndrico y pasta roja. En el exterior hay restos de barniz. Tumba 30. Buen estado de conservación.					Necrópolis de Nag Gamus, Masmas (Egipto)
163	Mesa de ofrendas, arenisca	*Ca*. 200 d. C.	Forma rectangular, con un canal de vertido. En el centro, dos jarras en altorrelieve con una for de loto entre ellas y cuatro panes encima. En el borde, inscripción en cursiva meroítica. Tumba 30. Restaurada en 1985.	43	40	9		Necrópolis de Nag Gamus, Masmas (Egipto)
164	Cuentas de collar, pasta vítrea	*Ca*. 200 d. C.	2 cuentas, de color turquesa, de perfil doble cónico con borde seccionado y con agujeros circulares en la parte superior e inferior. Se desconoce si formaron parte de un collar. Tumba 30. Buen estado de conservación.	1,1	0,4	0,5		Necrópolis de Nag Gamus, Masmas (Egipto)

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
165 (T9 i16)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica de pasta blanca, con decoración de 16 *ankh* de color negro y el centro coloreado de rojo. Muy buen estado de conservación.	7,05	9,35	0,4	8,5	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
166 (T9 i72)	Vasija cerámica	Meroítica	Forma globular, de color ocre, con una decoración situada en la parte superior dividida en dos franjas: la primera con motivos vegetales y la inferior con medias lunas con cruces ansadas. Buen estado de conservación.	22,6	18,6	0,5	5,7	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
167 (T9.45)	Vasija, barro		Forma globular, de color ocre y amarillo, con bandas de crecientes y cruces ansadas.					Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
168 (T9 i63)	Vasija, barro	Meroítica	Forma globular, con engobe ocre. Decoración: en la parte superior e inferior hay dos bandas con crecientes de color rojizo y marrón oscuro con cruces ansadas encima, y en el medio hay tres líneas paralelas y una vertical en forma de ola que las atraviesa. Buen estado.	23,7	18,6	0,7	7,7	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
169 (T14 i75)	Vasija, barro	Meroítica	Forma globular de color ocre, con una decoración a base de guirnaldas que rodean la vasija y separadas en dos secciones por dos líneas horizontales paralelas. Buen estado de conservación.	22,6	19,2	0,5	7,2	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
170 (T14 i76)	Vasija, barro	Meroítica	Forma globular de color ocre, con decoraciónde guirnaldas en la parte superior, en torno a un pequeño cuello. Buen estado de conservación.	20,6	18,7	0,6	6,6	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
171 (T14 i 106)	Vasija, barro	Meroítica	Forma globular, con engobe rojizo, sin decoración, hecha en espatulado y con restos de color amarillento. Buen estado de conservación.	20,2	20,9	0,55	5,8	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
172 (T14 i 26)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica de pasta ocre, con una decoración de cuatro líneas horizontales paralelas organizadas en dos grupos de dos. Muy buen estado de conservación.	7,3	9,1	0,45	7,9	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
173 (T58 i3)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica, de pasta blanca, con una decoración en banda central compuesta de crecientes rojos y líneas verticales serpenteantes. Buen estado de conservación.	7,2	8,5	0,4	7,6	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
174 (T58 i9)	Fragmentos cerámica, barro	Meroítica	Cuatro fragmentos de un vaso cilíndrico de pasta blanca. Decoración con dos flores de loto de color rojo entre dos bandas.	6,7/ 3,95/ 3,5	6/ 5,2/ 8	0,4/ 0,3/ 0,5		Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
175 (T58 i 14)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica, de pasta blanca con decoración central compuesta por hojas negras y rojas alternas. Buen estado de conservación.	7,1	8,6	0,3	7,9	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
176 (T58 i4)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica con decoración en la banda central de rombos y figuras verticales con líneas horizontales en la zona superior e inferior. Buen estado de conservación.	9	9,2	0,3	8,9	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
177 (T58 i27)	Vaso, barro		Forma cilíndrica con decoración de tres bandas horizontales de color rojo en el borde. Estado de conservación regular.	8,4	9,05	0,4	8,2	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
178 (T58 i108)	Vasija, barro	Meroítica	Forma globular con gollete, con engobe rojizo y hecha a torno. No posee decoración. Estado de conservación bueno.	25,1	21,6	0,6	4,2	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
179 (T58 i41)	Vaso, barro		Forma campaniforme de pasta roja, sin decoración. Muy buen estado de coservación.	8,7	9,4	0,6	7,9	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
180 (T58 i32)	Vaso, barro	Meroítica	Forma cilíndrica, de pasta roja, sin decoración. Buen estado de conservación.	7,95	9,25	0,4	8,85	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
181 (T58 i 84)	Vaso, barro		Forma globular con gollete, de pasta ocre y engobe rojizo, con decoración de tres bandas horizontales paralelas pintadas de color ocre oscuro. Buen estado de conservación.	24	25	0,3	4,5	Necrópolis de Nelluah, Argín Sur (Sudán)
182 (NAX T 15-E)	Vaso, barro	Grupo X	Forma globular con pie. Hecho a torno, pasta de crema y engobe rojo. Decoración blancuzca de líneas verticales y horizontales, y estrías en la panza. Buen estado de conservación.	13,4	12,6	0,5	9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
183 (NAX T 15-H)	Vasija, barro	Grupo X	Forma globular, con engobe rojizo, modelada a torno. Decoración de una estría en el hombro, dos en los labios y tres en en la parte central. Conserva restos de grasa. Fue reconstruida.	24,5	18,5	0,7	3,7	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
184 (NAX T 15-A)	Vaso, barro	Grupo X	Forma cilíndrica, hecho a torno, de pasta roja, con decoración de dos estrías en la base. Fue reconstruidao.	9	7,8	0,4	7,3	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
185 (NAX T 15-B)	Vaso, barro	Grupo X	Forma cilíndrica, realizado a torno, con pasta crema y pulida, engobe rojo. Tiene de decoración dos estrías en la base. Fue reconstruido.	8,4	7,2	0,4	6,6	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
186 (NAX T 15-C)	Vaso, barro	Grupo X	Forma globular con pie, hecho a torno, de pasta crema y engobe rojo, con una decoración de círculos tangentes en el borde y estrías en la parte central. Fue reconstruido.	13,4	12,3	0,7	8,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
187 (NAX T 15-D)	Vaso, barro	Grupo X	Forma globular con pie, a torno, con pasta crema y engobe rojo. Tiene decoración de color blanco de líneas verticales y horizontales, y estrías en la parte central. Fue reconstruido.	13,4	12,6	0,5	9,1	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
188 (NAX T 15-G)	Vasija, barro	Grupo X	Forma ovoide con gollete, hecha a torno y oxidante. Tiene decoración de cuatro estrías en los hombros y una en el cuello. Reconstruida.	28,6	19,5	0,4	5,4	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
189 (NAXT 15-F)	Ánfora, barro	Grupo X	Realizada a torno y de manera oxidante. Tiene dos asas con base convexa y una decoración con estrías en la parte central y en los labios, donde se inician las asas. Reconstruida.	17,6	11	0,5	2,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
190 (NAX T 351 i A)	Jarra, barro	Grupo X	Con gollete, hecha con pasta oscura y engobe rojo. Tiene decoración en los hombros, cuatro estrías, y en la parte central otras tres. Buen estado.	31,5	21,1	0,6	4,8	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
191 (NAX T 351 iB)	Vasija, barro	Grupo X	Forma ovoide con gollete, hecha a torno, en pasta de crema roja y engobe rojo. Decoración estriada en la base. Conservación buena.	29,5	22,3	0,8	7,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
192 (NAX T 351 i5)	Vasija, barro	Grupo X	Forma ovoide con gollete, engobe rojizo, hecha a torno, con una decoración de cuatro estrías en la base. Fue reconstruida.	30	22,5	0,9	7,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
193 (NAX T 351 iD)	Vaso, barro	Grupo X	Forma acampanada, de pasta de crema oscura y engobe rojo en el interior y exterior, con restos de grasa y pintura blanca. Buen estado de conservación.	7,55	8,3	0,2	6,1	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
194 (NAX T 351 iE)	Jarra, barro	Grupo X	Con gollete, hecha en pasta oscura y con engobe rojizo. Sin decoración. Estado de conservación regular.	21,1	17,9	0,7	3,4	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
195 (NAX T 351 iF)	Vaso, barro	Grupo X	Forma cilíndrica, de pasta crema y engobe rojo pulido, con trazas de color blanco en el borde. Sin decoración. Buen estado de conservación.	8	8,4	0,1	6	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
196 (NAX T 351)	Vaso, barro	Grupo X	Forma bitrocónica con pie, hecho a torno, con pasta oxidante y engobe rojo. Tiene una decoración pintada de gutiformes alternando el color blanco y el negro en grupos de tres. Buen estado de conservación.	13	15,1	0,65	12,7	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
197 (NAX T 351)	Fragmentos cerámica, barro	Grupo X	2 fragmentos de borde e inicio de la parte central, de pasta de color ocre con restos de engobe rosáceo. En la parte interior la pasta es de color ocre claro. Sin decoración.	9,4/ 5,4	7,8/ 6	0,6/ 0,4		Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
198 (NAX T 351	Fragmentos, hierro	Grupo X	Son 6 fragmentos.					

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
199 (NAX T 351/63)	Collar, pasta vítrea	Grupo X	8 cuentas: 2 moradas, 1 roja rectangular con bajorrelieve y 5 toneliformes: 3 de color turquesa, 1 de color verde de pasta vítrea y 1 verde con reticulado inciso. Muy buen estado de conservación.		9,5			Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
200 (NAX T 351/63)	Collar, pasta vítrea y cáscara de avestruz	Grupo X	130 cuentas, la mayoría de cáscara de avestruz de color blanco, y 10 de pasta vítrea de color rojo, naranja y negro. Muy buen estado de conservación.		27,4			Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
201 (NAX T 351/63)	Collar, pasta vítrea y cáscara de avestruz	Grupo X	151 cuentas, combinándose colores blancos (cáscara de avestruz), verdes, azules y rojos (pasta vítrea). Muy buen estado de conservación.		33			Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
202 (ANX T 351/62)	Collar, feldespato	Grupo X	17 cuentas: 3 de color verde y con forma gutiforme y 14 de un tamaño menor, color negro y aplanadas. Se desconoce si realmente formaron parte de un collar. Buen estado de conservación.		5,9			Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
203 (NAX T 378 iA)	Jarra, barro	Grupo X	Forma ovoide con gollete, hecha a mano, de pasta oscura con engobe rojo. Tiene dos estrías en los hombros y marcas de pintura negra y blanca entre ellas en tres líneas paralelas. Buen estado de conservación.	25	18,6	0,5	3,5	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
204 (NAX T 378 B)	Vaso, barro	Grupo X	Forma cilíndrica, modelado a torno, de pasta de crema oscura y engobe rojo en el interior y el exterior, y restos de pintura blanca. Buen estado de conservación.	8	9	0,3	6,5	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
205 (NAX T 378 C)	Vasija, barro	Grupo X	Forma ovoide con gollete, hecha a torno, con pasta roja y engobe rojizo. Buen estado de conservación.	16,5	14,2	1,1	5,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
206 (NAX T 378 D)	Vaso, barro	Cristiana	Forma cilíndrica acampanada, hecha a torno, de pasta de color oscuro y engobe rojo en el interior y exterior, y restos de pintura blanca. Buen estado de conservación.	8	9	0,3	6,7	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
207 (NAX 25 a)	Lucerna, barro	Cristiana	Lucerna lenticular con gollete y asa con voluta. Hecha a torno, con pasta roja. Tipo 3-A. Buen estado de conservación.	4,8	8,8	0,5	1,2	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
208 (NAX T 25 b)	Cuenco, barro	Cristiana	Cuenco con tendencia bitrocónica, hecho a torno con pasta de crema, con engobe blanco en el interior y exterior, y engobe rojo en el borde, donde tiene también estrías, como en la base. Buen estado de conservación.	6,8	12	0,5	9,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
209 (NAX T 30 a)	Lucerna, barro	Cristiana	Forma bitrocónica con asa de cinta, hecha a mano con pasta rosada y engobe rojizo. Tiene una decoración en relieve de discos, guirnaldas y rosetas. Buen estado de conservación.	4,4	7,7	0,5		Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia del Museo Arqueológico de A Coruña.

N.º inventario	Objeto y material	Cronología	Descripción	Alto	Largo	Ancho	Diámetro	Procedencia
210 (NAX T 30)	Cuenco, barro	Cristiana	Forma troncocónica, de color rojizo con restos de materia grasa. Estado regular.	5,2	5,1	0,5	4,9	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
211 (NAX T 246 b)	Lucerna, barro	Cristiana	Forma troncocónica con plato en la base y asa de prehensión con voluta. Hecha a torno en pasta rojiza con engobe rojo. Tiene dos labios. Buen estado de conservación.	3,6	9,8	0,9	4,4	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
212 (NAX T 246 a)	Vasija, barro	Cristiana	Forma cilíndrica con base troncocónica y pie. Hecha a torno, con engobe rojo. Tiene una decoración de varias estrías en el pie y en la zona media. Conserva algunas marcas de incisión sobre la estría superior. Buen estado de conservación.	6	10,2	0,4	9,4	Necrópolis de Nag el-Arab, Argín Sur (Sudán)
213 (ABK 37 A)	*Kadush*, barro	Cristiana	Base troncocónica, de pasta rosada, con el borde sobresaliente. Al inicio de la barriga tiene tres líneas paralelas incisas como decoración. Buen estado de conservación.	35,5	21	1,2	15,4	Poblado cristiano, isla de Abkanarti
214	Lucerna, barro	Cristiana	Lucerna de barro con asa, color marrón oscuro. Tiene restos de grasa. Buen estado de conservación.	6	13,6	0,8	3,6	Poblado cristiano,isla de Abkanarti

Anexo 1. Inventario de la colección egipcio-nubia edel Museo Arqueológico de A Coruña.

Bibliografía

Adams, W. Y. (1962): «An introductory classification of Christian nubian pottery», *Kush. Journal of the Sudan Antiquities Service*, vol. X, pp. 245-288.

Almagro Basch, M. (1965): *La necrópolis meroítica de Nag Gamus (Masmas. Nubia egipcia)*. Memorias de la Misión Arqueológica, vol. VIII. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Almagro Basch, M.; Losada Gómez, H., y Lucas Pellicer, R. (1969): *Exposición de Arte Egipcio. Hallazgos de la Misión Arqueológica Española en Egipto y Sudán*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Almagro Basch, M.; Ripoll, E., y Monreal, L. (1963): *Excavaciones en la región de Masmas (Egipto)*, vol. III. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Assmann, J. (2005): *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Nueva York: Cornell University Press.

Baud, M. (ed.) (2010): *Méroé: un empire sur le Nil*. París: Musée du Louvre-Milán: Officina Libraria.

Burstein, S. (1981): «Axum and the Fall of Meroe», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 18. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/40000342>.

Cailliaud, F. (1826): *Voyage á Meroe, au Fleuve Blanc, au-delà de Fazoql dans le midi du royaume de Sennar, á Syouah et dans cinq autres oasis; fait dans les années 1819, 1820, 1821 et 1822*. 3 vols. París: Imprimerie Royale.

Cervelló, J. (1996): *Egipto y África. Origen de la civilización y la monarquía faraónicas en su contexto africano*. Sabadell: Ausa.

Dann, R. J. (2021): «The X-Group Period in Lower Nubia», *The Oxford Handbook of Ancient Nubia*. Edición de G. Emberling y B. B. Williams. Oxford: Oxford University Press, pp. 713-730.

Díaz de Cerio, J. M. (2017): *Aproximación histórica y arqueológica al centro religioso de Napata (Djebel Barkal) durante el período meroítico. El yacimiento de Abasseya*. Tesis doctoral. UAB, Barcelona.

Dunham, D. (1957): The *Royal cemeteries of Kush*, vols. I-V. Boston: Museum of Fine Arts.

Edwards, D. N. (1994): «Post-Meroitic (X-Group) and Christian Burials at Sesibi, Sudanese Nubia. The Excavations of 1937», *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 80, pp. 159-178.

— (2004): *The Nubian Past: An Archaeology of the Sudan*. Londres: Routledge.

Emery, W. B., y Kirwan, L. P. (1938): *The Royal Tombs of Ballana and Qustul*. El Cairo: Government Press.

Firth, C. M. (1927): *The Archaeological Survey of Nubia. Report for 1910-1911*. El Cairo: Government Press.

García Guinea, M. Á., y Teixidor, J. (1965): *La necrópolis meroítica de Nelluah (Argín Sur, Sudán)*. Memorias de la Misión Arqueológica Española en Nubia, vol. VI. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Garstang, J. (1910): «Preliminary Notes on an Expedition to Meroë in Ethiopia», *Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology*, vols. III-VII. Liverpool: The University Press of Liverpool, pp. 57-70.

— (1911): *Meroë: City of the Ethiopians being an account of the first season's excavations on the site*. Oxford: Clarendon Press.

Griffith, F. (1922): «Oxford Excavations in Nubia», *Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology, vol.* XV. Liverpool: The University Press of Liverpool, pp. 63-88.

Grzymski, Kr. (2021): «The city of Meroe», *The Oxford Handbook of Ancient Nubia*. Edición de G. Emberling y Br. B. Williams. Oxford: Oxford University Press, pp. 545-562.

Hainsworth, M., y Almagro Basch, M. (1977): «Inscripciones de la necrópolis meroítica de Nag Gamus-Masinas», *Meroitic Newsletter*, 18 (octubre): pp. 3-14.

Helmbold-Doyé, J. (2019): «Tomb Architecture and Burial Custom of the Elite during the Meroitic Phase in the Kingdom of Kush», *Handbook of Ancient Nubia*. Edición de D. Raue. Berlín: De Gruyter, pp. 783-809.

Hintze, F. (1979): *Beiträge zur meroitischen Grammatik*. Berlín: Akademie-Verlag.

Jaramago, M. (2014): «Voces del desierto: la estela de Pahome, Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 23, pp. 119-134.

Kendall, T. (1997): *Kerma and the Kingdom of Kush, 2500-1500 B.C.: The Archaeological Discovery of an Ancient Nubian Empire*. Washington DC: National Museum of African Art, Smithsonian Institution.

— (2001): «Napata», *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Edición de Donald B. Redford. Oxford: Oxford University Press.

Kirwan, P. L. (1960): «The Decline and Fall of Meroe», *Kush: Journal of the Sudan Antiquities Service*, vol. 8.

Kuckertz, J. (2021): «Meroe and Egypt», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de Wolfram Grajetzki, Solange Ashby y Willeke Wendrich. Los Angeles. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/6061m848>.

Leclant, J.; Heyler, A.; Berger El Naggar, C.; Carrier, Cl., y Rilly, Cl. (2000): *Repertoire d'épigraphie méroïtique*. vol. III – REM 1001 a REM 1278. París: Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, pp. 1538-1539 (REM 1076) y pp. 1688-1689 (REM 1149).

Lepsius, R. (1842-1845): *Denkmaler aus Ägypten und Äthiopien*, vol. V. Berlín: Nicolaische Buchhandlung.

Lohwasser, A., y Kendall, T. (2019): «Napatan Necropoleis and Burial Customs», *Handbook of Ancient Nubia*. Edición de D. Raue. Berlín: De Gruyter, pp. 621-641.

Lundius, E. (2020): «Offering Tables as Ritual Landscapes. An Anthropological Perspective of Ancient Egyptian Materia Magicae», *Distant Worlds Journal (DWJ)*, 4, pp. 78-106.

Monneret de Villard, U. (1938): *Storia della Nubia cristiana*. Roma: Edizioni Orientalia Christiana.

Pellicer, M., y Llongueras, M. (1965): *Las necrópolis meroíticas del Grupo «X» y cristianas de Nag-el-Arab, (Argín, Sudán)*. Memorias de la Misión Arqueológica Española en Nubia, vol. V. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Presedo Velo, F. J. (1965): *El poblado cristiano de la isla de Abkanarti en la segunda catarata del Nilo (Sudán)*. Memorias de la Misión Arqueológica Española en Nubia, vol. VII. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Presedo Velo, F. J.; Blanco y Cano, R., y Pellicer, M. (1970): *La necrópolis de Mirmad (Argín Sur-Nubia sudanesa),* Memorias de la Misión Arqueológica Española en Nubia, vol. XI. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Redford, D. B. (2004): *From Slave to Pharaoh: The Black Experience of Ancient Egypt*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Reisner, G. A. (1910): *The Archaeological Survey of Nubia. Report for 1907-1908*, vol. I. El Cairo: National Printing Dept.

— (1917): «Excavations at Napata. The capital of Ethiopia», *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 15, n.º 89, pp. 25-34.

— (1922): «The pyramids of Meroe and the Candaces of Ethiopia», *Sudan Notes and Records*, vol. V, n.º 4, pp. 173-196.

— (1923a): «The Meroitic Kingdom of Ethiopia: A Chronological Outline», *Journal of Egyptian Archaelogy*, vol. 9, n.º 1-2, pp. 34-77.

— (1923b): *Excavations at Kerma*, vols. V y VI, partes I-III y IV-V. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Harvard University.

Riedel, A. (2019): «The Sacred Architecture of the Napatan Period», *Handbook of Ancient Nubia*. Edición de D. Raue. Berlín: De Gruyter, pp. 643-666.

Ripoll Perelló, E. (2009): «La misión arqueológica española en Nubia (1960-1966)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, vol. 2. Madrid: UNED.

Rose, P. J. (2019): «Early Kushite Ceramics of the Earlier 1st Millennium BC in Lower and Upper Nubia», *Handbook of Ancient Nubia*. Edición de D. Raue. Berlín: De Gruyter, pp. 675-696.

Shinnie, P. L. (1955): «The Fall of Meroe», *Kush: Journal of the Sudan Antiquities Service*, vol. 3.

Smith, H. (1952): *Preliminary reports of the Egypt exploration society Nubian survey*. El Cairo: Society's Nubian Survey.

Soghayroun, I. (2019): «Meroe, the city state, the kingdom, the empire, why Meroe?». Universidad de Jartum. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/331159462_MEROE_THE_CITY_STATE_THE_KINGDOM_THE_EMPIRE_WHY_MEROE>.

Török, L. (1997): *Meroe City: An Ancient Capital. John Garstang's Excavations in the Sudan*. Londres: Egypt Exploration Society.

— (1997): *The kingdom of Kush. Handbook of the Napatan-Meroitic Civilization*. Leiden: Brill.

Trigger, B. G. (1965): *History and Settlement in Lower Nubia*. New Haven: Dept. of Anthropology, Yale University.

— (1969): «The Myth of Meroe and the African Iron Age», *African Historical Studies*, vol. 2, n.º 1. Boston: University African Studies Center, pp. 23-50.

Welsby, D. A. (2019): «Settlements of the Early Kushite Period», *Handbook of Ancient Nubia*. Edición de D. Raue. Berlín: De Gruyter, pp. 592-620.

Williams, B. B. (2021): «The Napatan Neo-Kushite State 1: The Intermediate Period and Second Empire» y «The Napatan Neo-Kushite State 2: Eclipse and Revival in the Later Napatan Period; Conditions in the State», *The Oxford Handbook of Ancient Nubia*. Edición de G. Emberling y B. B. Williams. Oxford: Oxford University Press, pp. 411-432 y 434-447.

Wodzinska, A. (2010): *A Manual of Egyptian Pottery*, vols. 1-4. Boston: Ancient Egypt Research Associates.

Wolf, P., y Nowotnick, U. (2021): «The Meroitic Heartland», *The Oxford Handbook of Ancient Nubia*. Edición de G. Emberling y B. B. Williams. Oxford: Oxford University Press, pp. 511-544.

Zach, M. H. (1994): «Eine spätmeroitische Familie aus Unternubien», *Göttinger Miszellen*, 141, pp. 103-108.

Zurinaga Fernández-Toribio, S. (2020): *España en la campaña de salvamento de la Unesco en Nubia: 1960-1972*. Jaén: Universidad de Jaén.

Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (II). Part B. *eagle* (head): Notes on Countermarking Techniques. Part C. *boar* (lying) / *boar* (skull): Considerations on Relative Chronology

Contramarcas del Museo Arqueológico Nacional (II). Parte B: *águila* (cabeza): notas sobre las técnicas de contramarcado. Parte C: *jabalí* (tumbado) / *jabalí* (cráneo): consideraciones sobre la cronología relativa

Rodolfo Martini (rodolfo.martini@libero.it)
Gabinetto Numismatico e Medagliere. Milán, Italia

Resumen: La parte A, primera de las tres de este trabajo y publicada en el número anterior del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, analizó la tipología *LVI/clava invertida*. En esta segunda entrega se abordan las partes B y C.

Parte B. En el artículo precedente se establecían las hipótesis (a) de que la producción de las contramarcas mediante punzonado, concretamente el águila (cabeza), fuese un proceso más fácil y rápido que el realizado con cuños, permitiendo obtener gran cantidad de ejemplares en menor tiempo, y (b) que los punzones fuesen menos resistentes que los cuños y por lo tanto tuvieran que ser renovados con más frecuencia, apareciendo por ello en mayor número que los cuños. Se discuten los resultados de algunas pruebas experimentales que condujeron a la «réplica» de tres contramarcas imperiales romanas, dos acuñadas en monedas oficiales, NCAPR y C(VAL), y una en bronce provincial hispano, *águila* (cabeza); se utilizaron tres monedas originales, ligeramente limpiadas; todos los materiales utilizados y los procedimientos seguidos para la realización de las tres contramarcas se mantuvieron lo más coherentes posible con las técnicas y los conocimientos de que disponían los antiguos operadores romanos. Se encontraron varios elementos de interés: se pudo constatar tanto el proceso seguido para la composición gráfica de las contramarcas, que tuvo lugar mediante el uso de numerosos punzones móviles, como la posibilidad de que las muestras fueran contramarcadas en frío después del recocido, proceso cuya intensidad y duración variaba en relación con la composición de las monedas, mayor si era de oricalco (sestercios o dupondios) o de cobre (ases), menor si era de bronce, como las emisiones provinciales hispanas.

Parte C. Se ilustran los resultados del estudio sobre las relaciones cronológicas entre las tres contramarcas del período de las Guerras Civiles de 68-69 d. C., tanto en términos absolutos, entre *águila* (cabeza) y *jabalí* (tumbado)/*jabalí* (cráneo) de Clunia, como relativos, refiriéndose solo a los dos últimos tipos. El tipo *águila* (cabeza), conocido por tres ejemplares, dos de los cuales se conservan en el MAN y uno en la colección Cores (Madrid), está acuñado sobre el tipo del *jabalí* (tumbado),

Recibido: 20-02-2020 | Aceptado: 05-01-2021

en línea con los dos períodos de producción propuestos, respectivamente desde el inicio del año 69 d. C. y en abril del 68 d. C.; la tipología *jabalí* (tumbado) en el anverso aparece, en un buen número, acuñada sobre la contramarca del *jabalí* (cráneo) impresa en el reverso, casi siempre asociada a las emisiones de bronce de Clunia: el fenómeno pone en duda la rigurosa secuencia funcional y productiva, hipotizada en la bibliografía anterior, que habría distinguido las dos tipologías desde el punto de vista cronológico, con el *jabalí* (cráneo) posterior al *jabalí* (tumbado), contramarcas que en cambio se consideran acuñaciones coetáneas, diseñadas con el mismo fin: celebrar la aclamación imperial de Galba.

Palabras clave: Vitelio. *Legio X Gemina*. Clunia. Técnicas de acuñación. Falsificaciones modernas. Cuños. Punzones.

Abstract: The first of the three parts of this article, published in the previous issue of the *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, analyzed the LVI/clava inversa type.

Part B presents experimental «replicas» of the three imperial countermarks, two on official coinage, the NCAPR and C(VAL) types, and one on Hispania bronze, *eagle* (head). Various factors are singled out for discussion: the letterform-composition process using movable punches and how coins were cold countermarked after prior annealing.

Part C presents an investigation of the chronological relations among the three main punchstruck countermarks in the Civil War (68-69 CE) era, in absolute terms, among and *boar* (lying) / *boar* (skull) types and in relative terms for the latter two types. The *eagle* (head) type (early 69 CE) is struck on three specimens over the *boar* (lying) (April 68 CE). It also appears on the obverse in several cases as overtype to the *boar* (skull) type, belying earlier theories of the two types' chronology. Rather than a boar (skull) type subsequent to the *boar* (lying), the two types must be contemporary to commemorate Galba's proclamation emperor.

Keywords: Vitellius. *Legio X Gemina*. Clunia. Mint technology. Modern fakes. Dies. Punches.

B.1. Premise

Following my publication of the article mentioning the main features of punch countermarking (Martini, 2019: 215), a collector of my acquaintance from the Swiss Numismatic Society put me in touch with a smith associated with Metaltec Suisse who works in wrought iron and artistic installations but also builds replicas of historic objects. His assistance enabled the fabrication of two dies and a coin punch from three iron nails, malleable metal comparable to what Roman moneyers used. The nails, made from puddled iron, dated to the mid-nineteenth century. The two dies replicate the NCAPR (fig. 1) and C(VAL) (fig. 2) Imperial countermarks, while the punch bears the *eagle* (head) type from Hispania (fig. 3). These types were marked on the three main metals used for Roman coin issue, orichalcum (sesterces and dupondii), where the NCAPR type was placed, nearly pure copper (asses), where C(VAL) was struck, and bronze (provincial coinage), where we put the *eagle* (head).

The private collector generously made available three uncountermarked ancient coins for experimentation. The two dies and the punch were used to press the specimens according to ancient technique. The aim was both to demonstrate the procedure employed by the Roman moneyers and to show the salient peculiarities of techniques for minting or punching countermarks. The three ancient coins, a Claudius sesterce from the Rome mint (fig. 1.1), an Augustus as from Lugdunum (fig. 2.1), and an Augustus as from Celsa (fig. 3.1), were first gently wiped and freed of patina or surface

accumulation, then subjected to three separate annealing operations (cf. *infra*, B.4. *Technical Note*), and finally countermarked with the two dies, NCAPR and C(VAL) or the *eagle* (head) punch.

In addition, the collector also allowed the metalsmith to use three ancient coins from the very same issue as the three coins above but with the three countermarks, NCAPR, C(VAL) and *eagle* (head), to be «replicated» for the sake of experiment. By analyzing many macrophotographic enlargements it was possible to identify the procedures employed by the ancient Roman moneyers to make the types. This enabled us to replicate the types using tools and materials in keeping, insofar as possible, with ancient resources and knowhow. The various manufacturing stages were carried out by hand, using no power tools. All the operations needed to ready the dies, engrave them, and finally strike the coins were done with chisels, burins, gouges and mallets.

There have been earlier known experiments deigned to reconstruct ancient coin-manufacturing techniques, both Celtic and Roman or Greek (Beer Tobey, and Tobey, 1993: *passim*). In other cases, finds had included die-making tools, especially in the Celtic world (Ziegaus, 1998: *passim*; Kolníková, 2011: *passim*; Ziegaus, 2008: 121, fig. 6), but never had there been an overall holistic reconstruction of both the process for engraving the dies, making the punches, and striking the countermarks (cf. Werz, 2009: fig. A.1-2, fig. B, fig. J.1), as well as, significantly, the procedure for minting that employed actual ancient specimens of the same issue, weight, and metal as the countermarked Roman coins that established the striking was carried out cold, after annealing the specimens for the purpose (cf. *infra*, B.4. *Technical Note*).

B.2. Punchmarking Technique (fig. 3)

The experiment was carried out, on the one hand, to reveal the systems and processes followed in order to produce countermarks in early Imperial times and, on the other, to establish unequivocally what had been claimed earlier about punch-striking (Martini, 2019: 214-215), i.e. that this technique allowed punches to be readied more swiftly than dies could have been but also meant that their features would show faster mechanical wear. This points up their quicker obsolescence and the consequent need to deploy a larger number of punches than dies to produce the same number of countermarked specimens.



Fig. 1. Countermark **NCAPR**: 1.1. Claudius, sestertius *(RIC 99)* with new NCAPR; 1.2. new NCAPR die [1:1]; 1.3. original NCAPR; 1.4. countermark NCAPR strucked with new die [2:1]; 1.5. flipped image [2:1] of NCAPR die face; 1.6. NCAPR die [2:1] with mirror writing.



Fig. 2. Countermark **C(VAL)**: 2.1. Augustus, as *(RIC 230)* with new C(VAL); 2.2. new C(VAL) die [1:1]; 2.3. original C(VAL); 2.4. countermark C(VAL) strucked with new die [2:1]; 2.5. flipped image [2:1] of C(VAL) die face; 2.6. C(VAL) die [2:1] with original mirror writing.



Fig. 3. Countermark ***eagle*** (head): 3.1. Augustus, as *(RPC 273)* with eagle (head); 3.2. new *eagle* (head) punch [1,3:1]; 3.3. flipped image [2:1] of *eagle* (head) punch face; 3.4. *eagle* (head) punch [2:1] with original mirror writing; 3.5. countermark *eagle* (head) strucked with new punch [2:1]; 3.6. punch of new *eagle* (head).

Moreover, the various experiments showed that countermarking took place on cold metal, once the coins to be modified had been annealed at a temperature and for the time dictated by the kind of metal in the specimens. These practical investigations (cf. Part B.4. *Technical Note*) make it clear that the three metals required different procedures to allow countermarks, whether die-struck or punch-struck, to be minted on cold metal:

(i) The orichalcum for the NCAPR type (fig. 1) needed to be annealed at a rather higher temperature or subjected to heat for a significantly longer time.
(ii) The copper for the C(VAL) type (fig. 2) required less time for annealing and could work at lower temperatures.
(iii) The bronze for the *eagle* (head) type (fig. 3) demanded only mild annealing, since too high a flan temperature would have brought molten lead to the coin surface, given the widespread use of lead in copper-based alloy for most provincial coinage, not only in Hispania.





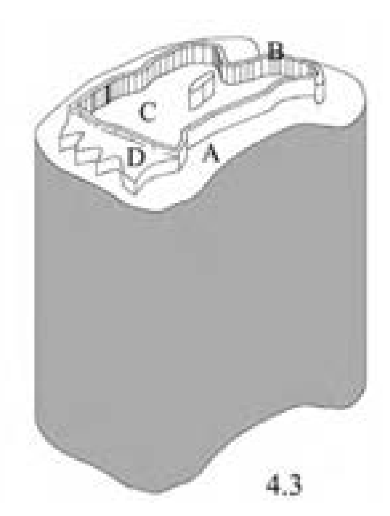


Fig. 4. Countermark ***eagle*** (head) structure of punch. 4.1. Augustus, as (*RPC 392)* with original *eagle* (head) punch; 4.2. 3-D rendering of punch; 4.3. structure of *eagle* (head) punch; 4.3A. rabbeted outer edge of punch; 4.3B. positive outline of entaglio figure; 4.3C. removed inner part of punch; 4.3D. shaved inner part of punch.

The ability to countermark cold coins following annealing, vastly simplified the procedure compared to working with high-temperature specimens. Especially in the case of bronze coins, like the Roman asses from provincial mints in Hispania, it was enough to heat the pieces for a decided short spell.

Countermarking method also showed great variance between die-striking and punchmarking:

For type A, NCAPR (fig. 1), minting with a die mandated high technology and skill. The movable-glyph die punches demanded quality and precision, typically featuring broad, careful ductus in the single letters N, C, A, P, and R, as well as the curved liaison between the first two letters. This can be seen in the compositional register of the lettering, whose uniform apexes and serifs are on a par with their orthogonal impression within the die hollow (cf. Part B.3. *Segmented Lettering*).

Type B, C(VAL) (fig. 2), was also die-struck but more simply produced, with ductus that tends toward the linear or threaded and less care given to decorative detail. It lacks coherence in compositional register, made merely by lumping together a few movable compositional elements in two basic, bare shapes: (i) a straight outline in components of two or three different lengths, i.e. for A, V, L, etc. (fig. 5.6, fig. 5.8); and (ii) a curve in two sizes, small (fig. 5.2) for the bowls on letters like B, P, and R, or larger for making up a C, G, or O (fig. 5.7) (cf. *infra*, B.3. *Segmented Lettering*).

Type C, *eagle* (head) (fig. 3), was countermarked with a punch, so all that was needed was «engraving» with a burin on the metal surface of the punch to yield, by a process of subtraction, the outline of the figure in relief, thus creating an outright intaglio punch to cut an opposite on the image onto the planchet.

Figure 4[1] shows the most important features of the technique used to make a punch, an *eagle* (head) countermark in the case of the illustration (private collection). It is of fair compositional

[1] An expression of gratitude is in order for my friend Alberto Lucchesi's invaluable advice and suggestions about writing this article and making the schematic reconstruction of the punch.

quality, with the image distributed over two levels of depth, an effect also reproduced during our experiment (cf. fig. 3). The illustration allows for comparison of the photograph of the obverse of the specimen, fig. 4.1, the graphic facet of the punch, and the shape of the finished punch.

The structure of the punch (fig. 4.3A-D) shows the various stages of manufacture. The outer rim of the metal piece is removed to leave the outline, 4.3A, in relief, of the image to be reproduced, in all likelihood after it had first been traced on the smooth surface, so as to create, 4.3B, the sharp outer rim of the silhouette, which was the result of taking away the surrounding metal. The same removal operation was then applied to the inner part of the image, 4.3C, whose surface was thus lowered to the level of the edge, 4.3A, leaving the inner margin to create the whole figure in relief and yielding a coin punch. Chiaroscuro effects could be created by carving out parts of the inner area of the image less deeply, as can be seen in 4.3D, where the animal's neck has been merely partly scraped away to leave a portion of surface whose depth is in between that of the outer background in 4.3A or the inner bottom in 4.3C and the original surface of the punch face.

The sequence of operations gave rise to the intaglio outline on the punch face of the image to be reproduced (fig. 4.3B) ready to be stamped into the specimens. The coin field was thus modified to two differing extents as a function of the shape of the different parts of the coin punch: 4.3B, which pressed a negative of the image contour, completely obliterating the underlying area of the specimen, and 4.3C, whose lower profile barely came into contact with the planchet, leaving the earlier type almost intact. The merely scraped level of 4.3D brought slight pressure to bear on the coin face, usually failing to completely obliterate the underlying imagery.

The various technical experiments that were carried out not only established that this method for punching countermarks called for only mild prior annealing of coins that could then be struck cold (cf. B.4. *Technical Note*) but also confirmed two hypotheses hinted at above:

(i) Preparing the punch with the outline of the image in positive relief by subtracting material from the surface of the tool was decidedly faster and required less technical skill than setting up an actual negative die to strike a convex countermark, whether it was to be of high quality like the NCAPR type or less carefully made like the C(VAL) type.

(ii) On the other hand, the durability of these workpieces, once they had become tools, dies or punches, subjected to the mechanical wear of countermark manufacture, was inversely proportional to the time invested in tooling up. Dies, especially those of high quality, i.e. the NCAPR, lasted much, much longer than countermarking punches i.e. the *eagle* (head), due to the fact that the punches needed a sharp contour to cut the bronze coin face but were dulled by the mechanical wear against the surface resistance of metal that had undergone only gentle annealing.

Therefore, the large number of punches for the *boar* (lying) / *boar* (skull) and *eagle* (head) types cannot be deemed to reflect a longer time frame for the use of these countermarks but, rather, a sign of the intrinsic features of punchmarking, of the technique chosen for making these types. The procedure used tools that wore more quickly than die-struck countermarks (cf. *supra*), due both to the working life of the edge of the convex silhouette that had to cut the coin face and to the mild annealing of the planchets being marked (cf. *infra*, B.4. *Technical Note*), whose surface was consequently much less malleable than that of orichalcum and copper coins that had been fully annealed.

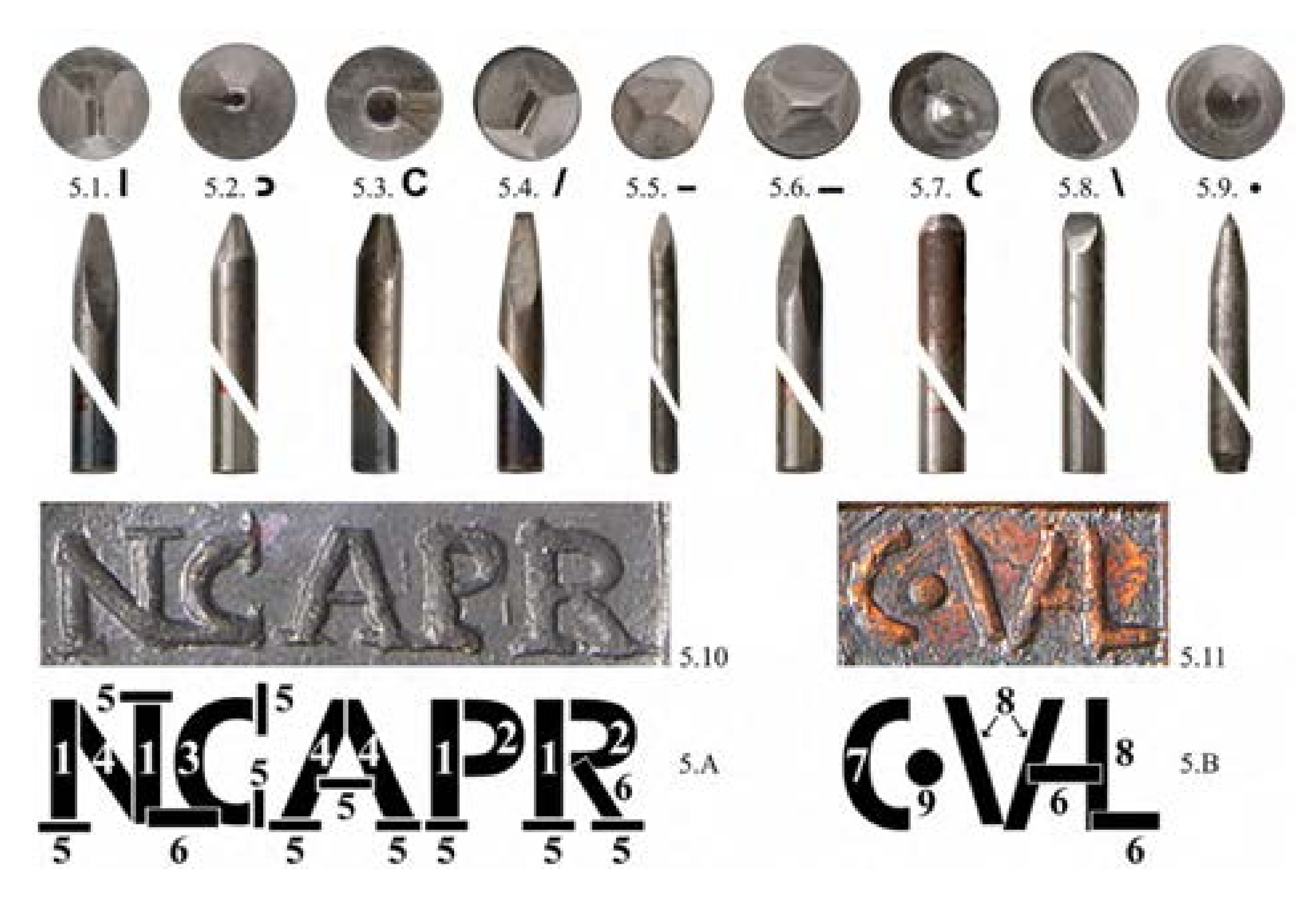


Fig. 5. Segmented lettering *(scripta compendiaria)*: 5.1-9. movable punches; 5.10. enlargment of new NCAPR (fig. 1.5); 5.11. enlargment of new C(VAL) (fig. 2.5); 5.A-B. schematic reconstruction of procedures for letterform composition on two new dies NCAPR and C(VAL).

B.3. Segmented Lettering *(scripta compendiaria)* (fig. 5)

The lettering on nearly all Roman Early Imperial lexical countermarks was composed of what is called *scripta compendiaria* or «segmented lettering» the fastest and simplest method for engraving a negative of the desired legend on the die. This procedure, known from the engraving of medieval coin (Cooper, 1988: fig. 16), meant that the individual letters were not stamped into the die with a single movable punch bearing the whole letter shape. Instead, each letter was «composed» of its own series of variously sized straight or curved segments added together to make up the desired shape, for example: **I** + \ + **I** = fig. 5.1 + fig. 5.4 + fig. 5.1 = **N**. fig. 5.

Analysis of the enlargement of nearly any Early Imperial lexical countermark leaves little doubt as to the practices of the ancient moneyers. There were, however, at least two distinct styles in making the movable punches used to compose individual letters:

(i) One shape shows careful ductus with chiaroscuro spaces, letter outlines in proper register with uniform apex whorls, and a ruled baseline for the legend (fig. 5.A = 5.10.1-6).

(ii) The other style solves ductus with a straightforward linear cut, letter outlines left out of register with apices merely brought together or overlapped, an unruled legend capline, and an absence of apical serifs (fig. 5.11.6-9).

In the two experiments with NCAPR and with C(VAL) that reproduced the Roman Imperial countermarks made available by the private collector, the lettering was accomplished, respectively,

using a series of movable punches (fig. 5.A), including one for the apical serifs (fig. 5.5), and simply using four movable die punches (fig. 5.B = 5.10.6-9).

How accomplished such countermarks are reflects the varying levels of quality control and knowhow among the moneyers carrying out the marking operations. As a general rule, (i) better engraving, i.e. the NCAPR type (fig. 5.A), were the prerogative of central mints that could pay careful attention even to small detail in the makeup of single letterforms and of the legend as a whole, often adding terminal serifs or apical shapes such as rustic, bulbous or ungulate spurs and so forth to add graphic value. On the other hand (ii), the bare-bones ductus of engraving with letterforms amounting merely to a set of straight and curved strokes that lacked coherence in apex terminals or serifs bespeaks outlying mintage workshops, in this case legionary encampments whose roster included a certain number smiths to take care needs ranging from armor to everyday metal accouterments but who were also called upon to strike countermarks as fast and simply as possible. Working without the aid of the technical knowhow or equipment available to central mints, they naturally expected a less refined end product.

Experimental investigation also pointed up interesting factors that come into play in deforming both the hand punches (fig. 5.1-9) and the finished die (fig. 5.A-B) due to the mechanical forces of being pressed into the metal. For the punches this would have been the malleable iron of the die being manufactured. For the dies it meant the surface of the annealed coin. Merely for the sake of example, the hand punch that saw the most use during the experiment, the rustic terminal slab (fig. 5.5), found nine times in the NCAPR type (fig. 5.A), showed visible deformation, both in combination with the other movable punches to complete the letterform, i.e. the A or the P, and in the moment of striking on the Claudius sesterce, i.e. the second terminal on the R. As a result, the different segments nearly failed to match, despite having been made with the same tool. The same applies to the horizontal bar used both for the NCAPR type and for the C(VAL) type (fig. 5.6). On the former, as baseline ligature on N and C, it appears stretched longer than at the base of the L in C(VAL).

Realization of how much and how often individual segments of the legend or of the whole die may be graphically deformed at the moment of striking against the metal mandates great prudence both in reconstructing the original morphology of the various countermarks and especially for investigation into specimens of the same type.

B.4. Technical Note (courtesy of Eugenio Vajna de Pava)

Experimental tests were carried out to determine what techniques may have been used to apply countermarks in the Early Roman Imperial period. The two dies, one bearing (i) the NCAPR type and another (ii) with C(VAL), and the punch, with the (iii) *eagle* (head), used in the experiment were made with chunks of ancient metal. Both dies (i-ii) were pressed using a group of nine movable elements (cf. *supra*, B.3. *Segmented Lettering*), while the punch (iii) was made as a burin. The three pieces, once fashioned, were tempered by cementation in horn and hoof meal, according to a technique that may have been used by the ancients.

The following results were obtained:

(i) Coins required annealing. Cold countermarking was possible only on some bronze coins, copper-based alloy with lead (mostly) and tin (in lesser amounts). Even in these cases the failure rate increased as planchets cracked and dies and punches wore quickly (cf. *supra*, 4d).

(ii) Planchets in orichalcum, sesterces and dupondii from the Rome mint, were annealed at about 700° C for about seven hours, then countermarked after cooling. The effects of the operation showed identical positive outcomes regardless of whether cooling was unaided or in a cold water bath.
(iii) The copper coins, asses from the Rome and Lugdunum mints, were readied for countermarking by annealing at 500° C for about three hours. In this case, too, both cooling methods led to identical positive outcomes.
(iv) The leaded bronze coins, like Roman issue from Hispania, were ready for proper countermarking after gentle heating to 120-150º C, well below the 327° C melting point of lead, for about two hours. An experiment that applied greater heat brought lead particles to the coin surface, preventing proper printing of the *eagle* (head) and leading the planchet to break, as had occurred during cold countermarking with no prior annealing.

Part C. *boar* (lying) / *boar* (skull): Considerations on Relative Chronology

C.1. **Premise**

The coins from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid considered here, two of which (figs. 6-7) feature the rather rare association of the *boar* (lying) / *boar* (skull) Clunia countermarks with the ***eagle*** (head) type (cf. Cores, and Cores, 2019: No. 5099), serve to illustrate the two chronologically possible orders for the placement of two or more countermarks on the same specimen, either the absolute (C.2) or relative (C.3) chronology.



Fig. 6. Madrid, MAN, 1993/67/10133 [1,5:1].



Fig. 7. Madrid, MAN, 1993/67/10150 [1,5:1].

C.2. **Absolute Chronology** (figs. 6-7)

This chronology depends on the relation of the older *boar* (lying) / *boar* (skull) type as a subtype to the more recent *eagle* (head), a sequence that confirms the chronological attributions theorized for the two countermarks (cf. *supra*), the former associated with Galba's proclamation as emperor at Clunia (April 68 CE) (Martini, 2021: *passim*), the latter belonging to the period between the return to Hispania Tarraconensis from Carnuntum and the *Legio X Gemina's* subsequent transfer to Germania Inferior (early-to-late 69 CE).

On the first coin from the Clunia mint (Madrid, MAN, 1993/67/10133) the *boar* (lying) on the obverse is overstamped with the *eagle* (head) type (fig. 6), clearly establishing the absolute application sequence of the two types. The *eagle* (head) type also appears overstruck, though less obviously, on another specimen, again from the Clunia mint, that bears only the *boar* (skull) countermark on the reverse (Madrid, MAN, 1993/67/10150), an exception to the norm.

The front part of the animal's skull on the reverse is opposite, on the obverse, from the upper curve of the beak on the *eagle* (head) (fig. 7). The section of the *boar* (skull) shows the traces of the impression of the *eagle* (head) obverse type, revealing the part of the outline contour and its incused section as a «raised» silhouette, which is brought back toward coin-surface level compared to the remaining contour as a result of the mechanical pressure exerted by the *eagle* (head) punch on the other side of the coin. A comparable outcome can be seen on a third specimen, also from the Clunia mint, from the Cores collection (cf. Cores, and Cores, 2019, No. 5099). This coin also has only the *boar* (skull) type on the reverse. The edge and the front part of the image of the animal's skull is counterstruck and nearly obliterated by the top part of the *eagle* (head) type on the obverse.

C.3. **Relative Chronology** (figs. 8-10)

The relative order of succession for the two types from the Clunia mint is attested by several specimens showing the *boar* (lying) on the obverse is more recent than the *boar* (skull) type on the reverse, thus confirming the recurring overtype/undertype relationship already documented for other coins (Martini, 2020: 270), which proved the hypothesis supported by García-Bellido (2004: 242) unfounded in terms of the possible succession of the two countermarks (cf. *supra*). As an example, three additional specimens illustrated here serve to testify how, albeit with different outcomes, a fair number of instances demonstrate that the obverse *boar* (lying) type must be deemed later than the *boar* (skull) reverse type.

The first specimen (Madrid, MAN, 1993/67/10161) shows imprinting on the lower right part of the outline of the *boar* (skull) where a large portion of the planchet has been chased as a result of the obverse countermark being struck (fig. 8).

The second specimen (*Cayón* 61, 5764), which is an exception in being found on bronze issue from the Ercavica mint, reveals obvious compression on the front part of the outline of the *boar* (skull) countermark, with flattening of its engraved edge (fig. 9).

The third coin (*Ibercoin* 30, 168) bears evident flattening on much of the rim of the planchet and the upper outline of the *boar* (skull) type, which is almost completely obliterated by the impression of the *boar* (lying) type on the obverse (fig. 10).

The current state of investigation thus appears to authorize the claim that the undertype relationship is documented almost exclusively for the *boar* (skull) type, although the exact context during which application of the two countermarks, *boar* (lying) / *boar* (skull) (Martini, 2020: *passim*),



Fig. 8. Madrid, MAN, 1993/67/10161 [1,5:1].



Fig. 9. *Cayón* 61, 5764 [1,5:1].



Fig. 10. Ibercoin 30, 168 [1,5:1].

is to be determined requires simultaneous production of the two types in close conceptual relation to one another. In all likelihood, the phenomenon of frequent reverse overprinting by the obverse type is to be attributed to the *modus operandi*, which for some reason favored the obverse of coins for the second countermarking, rather than testifying to the absolute chronological succession of the two types in opposition to one another. The former type, *boar* (lying), bespeaks the legions, whereas the latter, *boar* (skull), belonging to the municipal environment, was applied later to downplay the «militarization» that had taken place on a substantial portion of local coinage through application of the obverse type (García-Bellido, 2006: 592).

C.4. **General Chronological Context**

Investigation into the three types struck on provincial Hispania issue, *boar* (lying) / *boar* (skull) and *eagle* (head), has often ruin into the question of the «duration» of the period when the various countermarks were produced. As an example, it is enough to cite the extended time frame from the reign of Tiberius to the Civil Wars (68-69 CE) that has been bruited for the application of these three countermarks by García-Bellido (2004: 242; 2006: 581-587).

Current understanding does not allow us to establish with certainty, not only for the three Hispania countermarks, just how long striking of each specific type lasted. However, consistent identification of the individual operations' origins does enable us to propose, on a case-by-case basis, long or short periods of initial production and distribution.

The topical relevance of two associated types, *boar* (lying) / *boar* (skull), to the imperial proclamation of Galba may well point to a rather circumscribed time frame for their application. This was likely limited to the period immediately following his investiture. The rigorous selection, in and of itself, of bronze Clunia issue alone for countermarking is enough to offer confirmation. The very few exceptions, nevertheless involved bronze minted in provincial Hispania mints, an unprecedented phenomenon, in its own right, compared to the overall behavior of Early Imperial countermarks. This confirmation reflects, on the one hand, the intent to stress the close relation of the two countermarks to the city's civilian milieu and, on the other, the seemingly limited duration of countermarking whose scope did not go beyond local coinage.

The *eagle* (head) countermark is a different matter. It was designed and applied to 'celebrate' the return of the *Legio X Gemina* to Hispania Tarraconensis (early 69 CE) following a period of transfer to Carnuntum. Accordingly, it would seem reasonable to posit a longer period of application, ending certainly with the ultimate redeployment of the legionary unit to Germania Inferior between the end of 69 and the beginning of 70 CE. Furthermore, unlike the Clunia case where the two countermarks recalled, albeit indirectly, Galba's being proclaimed emperor, the *eagle* (head) type related directly to the overall *Legio X Gemina* legionary environment but without referring to any specific Imperial figure. This feature enabled it to be produced and to circulate even as various imperial authorities succeeded one another during the time of Civil Wars in 68-69 CE. In addition, the type's operational horizon was not so limited as that of the preceding *boar* (lying) / *boar* (skull), since it addressed territory broader than a city like Clunia's sphere of influence. This aspect is also reflected in the choice of coinage to countermark. Though it was, again, provincial bronze issues, it was not limited to series from a single city but extended to coinage from some of the main Tarraconensis mints, even as a preference for coins from the Turiaso mint stands out.

In commenting on the chronology of the *eagle* (head) countermark (Martini, 2019: 218, note 11), I had called into question García-Bellido's hypothesis (García-Bellido, 2006: 585-586) about the type's belonging to Tiberius reign, which was backed up by the find of an *eagle* (head) specimen from Astorga in a layer presumably attributable to the Augustan-Tiberian period. Because of a gap in bibliography, I was unaware of the catalog of provincial countermarks found on Caesaraugusta coins, a contribution that included a municipal specimen of Caligula bronze issue struck on the reverse with an *eagle* (head) countermark (Gómez, and Blázquez, 2016: 48-50, fig. 4f, *RPC* 373), for which the authors propose a time frame between the age of Augustus and the reign of Gaius. There can be no doubt that the specimen shifts the *terminus post quem* for application of this type forward from the late Augustan to early Tiberian period theorized previously (Blázquez, 2006: 138). It also confirms the intention of the Roman military administration noted above to countermark only bronze issue from mints in Hispania.

The current state of documentation, with the sole exemplar already recorded, a Tiberius Caesar as from the Lugdunum mint bearing the *eagle* (head) countermark (Martini, 2003: 42, No. 7a), has seen the recent addition of some new specimens, on imperial coinage: (i) Roma, *RIC 386*, private collection[2]; (ii) Roma, *RIC iiivir*, antiquarian market[3]; on provincial coinage: (iii) Nemausus, *RIC 155*, antiquarian market[4]; (iv) Nemausus, *RIC 158*, private collection[5]; (v) Caesarea Mauritaniae, *RPC 880*, private collection[6].

Bibliography

Beer Tobey, L., y Tobey, A. G. (1993): «Experiments to Simulate Ancient Greek Coins», *Metallurgy in Numismatics*, vol. 3. Royal Numismatic Society Special Publication n.º 24, pp. 28-35.

Blázquez Cerrato, C. (2006): «Proceso de monetizacion de Astvrica segun la estratigrafía», *Los campamentos romanos en Hispania (27 a. C.-192 d. C.)*, vol. I. *El abastecimiento de moneda*. Anejos de Gladius, 9. Madrid: CSIC-Ediciones Polifemo, pp. 138-153.

Cooper, D. (1988): *The Art and Craft of Coin Making*. Londres: Spink and Son.

Cores Uría, G., y Cores Gomendio, M. C. (2019): *Colección Cores. Moneda antigua de la Península Ibérica*, parte II. Madrid-Valencia.

García-Bellido, M.ª P. (2004): *Las legionaes hispánicas en Germania. Moneda y ejército*. Anejos de Gladius, 6. Madrid: CSIC-Ediciones Polifemo.

— (2006): «Las contramarcas», *Los campamentos romanos en Hispania (27 a. C.-192 d. C.)*, Vol. I. *El abastecimiento de moneda*. Anejos de Gladius, 9. Madrid: CSIC-Ediciones Polifemo, pp. 567-606.

Gómez Barreiro, M., y Blázquez Cerrato, C. (2016): «Contramarcas sobre moneda de *Caesaraugusta*», *Nvmisma*, año LXVI, n.° 260 (enero-diciembre), pp. 39-76.

Kolníková, E. (2011): «K technike a technológii v keltskom Mincovníctve - Nálezy zo Slovenska», *Numismatický Sborník*, 25, pp. 31-57.

Martini, R. (2003): *Collezione Pangerl. Contromarche imperiali romane (Augustus - Vespasianus)*. Nomismata, 6. Milán: Ennerre.

— (2019): «LEG(*io*) X GEM(*ina*): Hispanic Legionary Countermarks under the Reign of Vitellius. Appendix: Initial comments on eagle (head) and boar countermarks», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 38, pp. 203-222.

— (2020): «The boar *signum* in the Museo Arqueológico Nacional and the *boar* (lying) and *boar* (skull) Clunia types: legionary symbol or image of town proclaiming Galba emperor?», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 39, pp. 269-274.

— (2021): «Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (I). Part A. The *LVI/clava inversa* (upright club): Imperial proclamation of Galba?», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* n.º 40, pp. 305-320.

Pina, M. (2013): «Una moneda singular: AE norteafricano contramarcado con la “cabeza de águila” de la Tarraconense», [*Tesorillo*], *Contramarcas hispánicas en otras monedas foráneas y contramarcas extrapeninsulares sobre monedas hispánicas*. Disponible en: <www.tesorillo.com/articulos/contramarcas>.

RPC = Roman Provincial Coinage, vol. I. Londres-París: 1992.

Tasset, N. (2012): «Une contremarque espagnole non répertoriée sur le monnayage nîmois», *Bulletin du Centre Européen d'Études Numismatiques*, vol. 9, n.º 3 (septiembre-diciembre), pp. 79-85.

Tesorillo, «Contramarcas en las monedas de Hispania Antigua, § Tipos de contramarcas hispánicas, I. Animales y personas», Disponible en: <www.tesorillo.com/articulos/contramarcas>.

---

2 Pina, 2013: note 3, No. [b].
3 Pina, 2013: note 3, No. [a] (*Silicua Subastas* 6, No. 43).
4 Tasset, 2012: *passim* (*Lucernae* (Vcoins), ix.2012, No. 934).
5 Pina, 2013: note 3, No. [c].
6 Pina, 2013: *passim*.

WERZ, W. (2009): *Gegenstempel auf Aesprägungen der frühen römischen Kaiserzeit im Rheingebiet - Grundlagen, Systematik, Typologie*. Tesis de doctorado, vols 1-3. Winterthur.

ZIEGAUS, B. (1998): «Münzen und Münzprägung», «orbericht über die Ausgrabungen 1996-1997 im Oppidum Manching». *Germania*, 76, pp. 645-652.

— (2008): «Keltische Münzwerkzeuge aus dem Nördlinger Ries. Ein Vorbericht», *Interdisziplinäre Tagung zur Geschichte der neuzeitlichen Metallgeldproduktion* (Stolberg, Abril de 2006). Brunswick: Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, pp. 113-127.

El travestismo en *Las Asambleístas* de Aristófanes, en las Esciras y en los vasos anacreónticos: algunos apuntes

Some notes on transvestism in the *Assembly of Women* of Aristophanes, in Skira and in Anacreontic vases

Miriam Valdés Guía* (mavaldes@ucm.es)
Universidad Complutense de Madrid. España

Resumen: En estas páginas se realizan algunas reflexiones sobre las coincidencias visuales del travestismo en *Las Asambleístas* de Aristófanes, en las Esciras y en los llamados vasos anacreónticos, donde podrían ser reconocidos hombres que hacen de mujeres *vestidas de varones*. Probablemente la clave para comprender estas similitudes se encuentra en la *mimesis* que realizan los varones de la actividad ritual de las mujeres, especialmente de sus ritos secretos de reversión. Esta *mimesis* se produce en el ámbito comástico y simpótico de Atenas arcaica y clásica y está, entre otros factores, en el origen de la comedia.

Palabras clave: *Komos*. Anacreonte. Inversión de roles. Ritos femeninos. *Performance*. *Mimesis*.

Abstract: These pages offer some reflections on the visual coincidences of transvestism in the *Assemblywomen* of Aristophanes, in the Skira and in the so-called anacreontic vases. In these vases, men playing women *dressed as men* could be recognised. Probably the key to understanding these similarities is found in the *mimesis* on the part of the men of the ritual activity of the women, especially of their secret rites of reversal. This *mimesis* takes place in the comastic and symposiast realm of archaic and classical Athens and it is, among other factors, at the origin of comedy.

Keywords: *Komos*. Anacreon. Role reversal. Women rites. Performance. *Mimesis*.

En *Las Asambleístas* de Aristófanes, en la que las mujeres de Atenas deciden disfrazarse de hombres, con las ropas de sus maridos, la discusión y la decisión se toma en las fiestas de Esciras o Esciroforias [1]. Esto, junto a otros elementos de la fiesta que muestran la reversión del orden establecido y un

* Dedico este artículo a Paloma Cabrera con cariño y admiración por su buen hacer académico y su gran calidad humana. Agradezco profundamente las referencias y los consejos, siempre amables, sobre representaciones vasculares que me han servido en distintas ocasiones para mis trabajos.

1 Ar. *Eccl*. 17-18, 59: «Sentaos ya, pues quiero preguntaros, ya que os veo reunidas, si habéis hecho cuanto se decidió en las Esciras» (trad. Luis Gil Fernández; a partir de ahora, todas las traducciones son de esta obra). Fiesta mencionada en Ar. *Thesm*. 834. Detienne, 1979: 210. Travestismo en las Esciras: Vidal-Naquet, 1981: 166. En las Esciras se da también el alejamiento de las mujeres del *oikos* y de los hombres (de las relaciones sexuales, como en Lemnos): Phot. s. v. tropelis (Philoch. FGrHist 328 F 89); cf. Burkert, 1983: 145; Sfameni, 1986: 263. Para las Esciras, fiesta asociada con Deméter y Atenea, pero posiblemente también, en origen, con Afrodita, véase Valdés, 2020: 367 y ss.



Recibido: 29-04-2021 | Aceptado: 23-11-2021

periodo de suspensión de relaciones entre los sexos (similar al de las Tesmoforias[2]), llevó a postular un rito en el que estuviera presente el travestismo femenino en la fiesta[3]. El rito consistiría en vestirse de hombres, como en la comedia, poniéndose también barbas postizas (Ar. *Eccl*. 25, 68, 99, 273); esto da pie, en *Las Asambleístas*, a usurpar las funciones políticas y deliberativas de los varones y por tanto a una subversión del orden establecido.

En la comedia, además, parece que el travestismo es doble, tanto de mujeres (que es el tema principal), como de hombres, pues los varones, a los que se ha despojado de sus ropas, no tienen más remedio que vestirse con las de sus mujeres (Ar. *Eccl*. 318-319, 331-332, 374), lo que lleva, sin duda, a la hilaridad.

Disfrazarse de hombre (o viceversa) es propio en el mundo griego, en contexto ritual, de dos tipos de colectivos: por una parte, los jóvenes (tanto hombres como mujeres) en sus ritos de tránsito hacia la adultez, previos al matrimonio, sobre lo que hay bastante bibliografía[4]. Son ritos que inciden en la asunción definitiva de los rasgos propios de su sexo a través de la alteridad. En segundo lugar, se encuentra también, aunque con menos frecuencia (o menos estudiado), en contexto ritual, el rito de travestismo en relación con mujeres adultas casadas[5], en general ciudadanas[6], en ritos de reversión en los que se altera, por un tiempo acotado al ritual y acompañado por relatos míticos de subversión, el orden establecido (Bremmer, 1992; Versnel, 1993; Valdés, 2005; Carlà-Uhink, 2017). Esto se da, por ejemplo, en las fiestas *Hybristika*, dedicadas posiblemente a Afrodita[7]. En esta celebración las mujeres se ponían barbas postizas para parecer hombres, de forma similar a lo que harían las féminas en las Esciras en Atenas, si se acepta la hipótesis del travestismo en ellas, a partir de la referencia, en la comedia de Aristófanes, a la decisión de vestirse como hombres en dicha fiesta. También las Esciras, como las *Hybristika*, pudieron haber estado asociadas a Afrodita, además de a Deméter, Perséfone y Atenea Esciras (Valdés, 2020: 367 y ss.), como veremos después.

Por otra parte, antes ya de que Vidal-Naquet (1981: 116) incidiera en el tema del travestismo de la fiesta en conexión con la comedia de Aristófanes, Buschor (1923-1924)[8] había destacado la similitud de las Esciras con las representaciones de los llamados vasos anacreónticos, interpretando algunas de las imágenes, en las que el elemento del parasol o sombrilla es esencial –igual que en las Esciras–, como mujeres disfrazadas de hombres, vinculando estas escenas con la fiesta. Esta posibilidad fue categóricamente rebatida por varios autores *a posteriori*, algunos desviando la atención a otras fiestas

---

2 Para las Tesmoforias, con bibliografía: Burkert, 1985: 242-246; Sfameni, 1986: 233 y ss.; Versnel, 1993: 235 y ss.. Más bibliografía en Valdés, 2020: 27 y ss..

3 Véase la nota 1.

4 Travestismo propio de ritos de adolescentes: Vidal-Naquet, 1981: 116; Leitao, 1995: 136 y ss.; Dodd, 2003; Gherchanoc, 2003-2004: 22-25; La Guardia, 2017. Travestismo en relación con mujeres maduras también vinculado al culto de Afrodita: Valdés, 2005: *passim*. Para el significado de travestismo, véase Delcourt, 1997 (1983). Sobre estas cuestiones y la multiplicidad de significados del travestismo, desde una perspectiva de estudios de género: Carlà-Uhink, 2017 (define como «transgénero» todos aquellos comportamientos que implican la asunción performativa de características que en la cultura de referencia no están adscritas al sexo del actor). Para figuras mitológicas asociadas al travestismo: Bolich, 2007: vol. 3, 29-40.

5 Sin descartar hombres vestidos de mujeres; esto no es tan común en el ámbito ritual de los varones adultos (aunque existe: Carlà-Uhink, 2017), pero sí, quizás, en el *komos* como *performance* y específicamente en el teatro (ámbito privilegiado de Dioniso), con especial incidencia en obras como *Las Bacantes* (Gherchanoc, 2003-2004 : 22-25) y, con profusión, en la comedia, caso de *Las Tesmoforiantes* (Zeitlin, 1981; Medda, 2017; Gherchanoc, 2003-2004) y otras como *Las Ranas* o *Las Asambleístas* (Gherchanoc, 2003-2004).

6 Para ciudadanía de mujeres: Blok, 2017: 188 y ss.; Sebillote, 2016: 198 y 2018. Ciudadanía religiosa: Foley, 1982: 11-12; Dillon, 2006 y 2016; Georgoudi, 2005: 76; Borgers, 2008; Blok, 2009 y 2017: esp. 43-46, 72 y ss., 187 y ss.

7 *Hybristika*: Valdés, 2005. Travestismo en la fiesta: Plut. *Mor. (De mul. vir.)* 245f. Otros ritos de travestismo vinculados a Afrodita (/Ariadna) barbada en Chipre, en Amatunte: Macrob. *Sat*. 3.8.2; Peón de Amatunte *FGrHist* 757 F 1. Afrodita barbada en Panfilia: Juan Lido, *De mens*. IV.64, p. 116 Wünsch. *Cf*. Valdés, 2005 y 2013. Travestismo femenino en las Esciras: Vidal-Naquet, 1981: 166. Véase para travestismo, también Carlà-Uhink, 2017.

8 Ya Lenormant, y Witte (1861 : bd. IV, comentario a pl. 90-93) señalaron que se evocaba a mujeres travestidas y vestidas de hombres y a hombres vestidos como mujeres en fiestas de intercambio de ropas.

como las Leneas (Deubner, 1932: 40 y ss., 132-133), pero otros desvinculando completamente las imágenes del registro festivo de la ciudad (volveremos sobre ello) (Frontisi-Ducroux, y Lissarrague, 1990).

En estas páginas vamos a reconsiderar el vínculo entre las imágenes de los vasos y la fiesta de Esciras, sin dejar de enlazarlo con la comedia de *Las Asambleístas* de Aristófanes. No pretendemos ver en los vasos el reflejo directo o fidedigno de la fiesta, pues parece que todos los representados son hombres, no mujeres. Sin embargo, sí proponemos que en los vasos podría recogerse una imitación –*mimesis*: Zeitlin, 1981: 303 y ss.– de las celebraciones de mujeres (no solo, posiblemente, de las Esciras sino también de otras) por parte de hombres en Atenas. Podría ser un elemento de diversión, posiblemente en contexto comástico y simpótico y, por tanto, en un ambiente dionisíaco de licencia, vinculado, en este caso, a la élite, con valor al mismo tiempo «performativo». En ese sentido, por tanto, esta *mimesis* sería muy similar al propio teatro en la ciudad, especialmente a la comedia, en un periodo próximo, además, al de la gestación de este género[9].

Si consideramos que los vasos anacreónticos pueden descubrir una *mimesis* de ritos de mujeres y especialmente de las Esciras, podríamos pensar que las escenas representadas (o algunas de ellas) mostrarían a *hombres vestidos de mujeres que se disfrazan de hombres* para la ocasión ritual. En este plano nos encontramos con una gran similitud con la comedia, pues en ella actores varones se disfrazan de mujeres que en la escena deciden (en la fiesta de Esciras), a su vez, vestirse de hombres y lo llevan a cabo. Existe, en nuestra opinión, una clara relación que no pasaría desapercibida para el público y que Aristófanes pone en evidencia en su obra. Pero vayamos por partes.

Las Esciras: el travestismo, el parasol y Afrodita

No vamos a extendernos en esta compleja celebración que tenía lugar en el mes Esciroforión coincidiendo posiblemente con la cosecha y el solsticio de verano en Atenas (Parke, 1977: 158-159; Burkert, 1983: 143-149 y 1985: 230-233; Parker, 2005: 173-177; Robertson, 1985: 236 y 1996: 52 y ss.). Simplemente vamos a resaltar algunos elementos que nos parecen relevantes para explicar el probable travestismo de mujeres adultas, casadas, en la fiesta. La celebración de mujeres, que se inserta dentro de la festividad dedicada a Deméter y Perséfone y Atenea Esciras, tiene rasgos de rito de reversión del orden establecido, muy similar, como han puesto de relieve Burkert o Martin (Burkert, 1970; Martin, 1987), a la fiesta de fuego nuevo de Lemnos, al final del año. En estas celebraciones son característicos los ritos de licencia femeninos y se permite, ritualmente y de forma acotada, la inversión del orden establecido para rehabilitar y reforzar, de nuevo, ese mismo orden.

En las Esciras, como en las Tesmoforias y en las fiestas lemnias, se propiciaba una separación de los sexos, mediante el consumo ritual de ajo y el mal olor o *dysodia* (como castigo de Afrodita en Lemnos), así como mediante la ausencia de relaciones sexuales, antes de la vuelta al orden establecido[10].

---

[9] Según Delavaud-Roux (1995: 255), la sátira de Anacreonte sería «un élément essentiel de la comédie ancienne à ses débuts». Hay elementos de diversión, de inversión y de imitación. Para *performances* con danza en honor a Dioniso, no explícitamente en tragedias, comedias o drama satírico, sino con un carácter más informal, denominadas *bakkheia*, y realizadas fuera de la ciudad: Pl. *Leg*. 815 c-d. Griffith, 2008: 78-79. Son coros báquicos, que representan Ninfas y Panes, Silenos. Para el origen de la comedia, véase recientemente Csapo, 2015.

[10] Phot. s. v. *tropelis* (Philoch. *FGrHist* 328 F 89); *cf*. Burkert, 1970: 10-11; Esciras: Burkert, 1983: 145; Sfameni, 1986: 263.

Dentro de las Esciras tenían lugar varios actos (Jacoby, 1954: vol. I, 285 y ss. y vol., II, 193 y ss; Deubner, 1932: 40-50; Parke, 1977: 156-162; Brumfield, 1981: 156-179; Simon, 1983: 22-24; Burkert, 1985: 230; Calame, 1990: 246 y ss.; Dillon, 2002: 124-125). Uno de ellos era la celebración de mujeres, dedicada a Deméter y Perséfone y a Atenea Esciras[11], pero de la que no podemos descartar una intervención temprana también de la diosa Afrodita, quizás relegada en la fiesta tras la introducción y el asentamiento de la diosa salaminia, Atenea Esciras, en el siglo VI (Valdés, 2020: 359 y ss.). Se conoce, además, una procesión al lugar liminal, Esciron, en la vía a Eleusis, espacio de licencia y de reversión asociado a prostitutas, al juego de dados y a la adivinación[12], y cercano al lugar donde tenía lugar el *gephyrismos* (insultos ritualizados) en el río Céfiso ateniense, durante la procesión de los Misterios en la que las mujeres iban en carros[13]. Esciron es claramente un hito en la vía a Eleusis, un espacio o «lugar de memoria» del pasado conflictivo entre Atenas y Eleusis, elaborado y formulado a través del mito y ligado al territorio del camino a Eleusis[14]. En esa procesión de Esciras se desplazaban los principales sacerdotes acropolitanos (de Atenea Polias, Erecteo y Helios) a Esciron en una *apompompe*, como ha destacado Burkert; en ella se conmemora, de algún modo, la «muerte del rey», como se ve en el mito elaborado por Eurípides a finales del siglo V en el *Erecteo*, lo que supone la alteración del orden[15], y se incluye, como en las fiestas lemnias, el motivo de la polución y de la purificación, pues se llevaba el vellocino de Zeus utilizado para tales fines[16]. Esto se daba, además, como ha resaltado este autor, en el último mes del año, Esciroforión, cerca del solsticio de verano y de la cosecha, en una ocasión adecuada, por tanto, para la reversión del final del año, momento también de polución, antes del restablecimiento del orden propiciado, al mes siguiente, en Hecatombeón, con las Panateneas y otras fiestas como las Sinecias (Burkert, 1983: 143-149). En Esciroforión tenían lugar también, a los dos días, las Dipolias (Burkert, 1983: 136-143) en la acrópolis y las Arreforias (equiparadas con las Esciras), que implicaban el desplazamiento de las niñas desde la acrópolis hasta el santuario de Afrodita y Eros en la ladera norte de la misma (Burkert, 1983: 150-154. Valdés, 2020: 234, con n. 866).

Uno de los elementos más característicos de las Esciras, que se puso, además, en relación con la etimología, es el hecho de que, en esta procesión, según Lisimáquides, se llevaba una sombrilla grande[17], *skias* o *skiadeion*, bajo la que los sacerdotes acropolitanos se resguardaban (del sol) en su

---

11 La fiesta de mujeres es mencionada por *Las Asambleístas* de Aristófanes (Ac. *Eccl*. 17-18, 59) y en el escolio (sch. Ar. *Eccl*. 18), así como en las *Tesmoforiantes* y en el escolio (sch. Ar. *Thesm*. 834). Fiesta de Deméter y Perséfone o de Atenea Esciras según Esteban de Bizancio: Steph. Byz. s. v. *skiros*. Estenias y Esciras como fiestas de mujeres: Suda s. v. *Stenia*.

12 Adivinación y juego de dados: Teopompo *FGrHist* 115 F 228 = Harp. s. v. σκιράφια; Hsch. s. v. σκ[ε]ιραφεῖον y σκ[ε]ιρόμαντις; Steph. Byz. s. v. Σκίρος; *Anecd. Bekk*. 1.300.23; Etym. Magn. 717.28; Poll. 9.96-7; Phot. s. v. *skirapheia*; GUARDUCCI, 1951; BURKERT, 1983: 145, n.º 39; JACOBY, 1954: vol. I, 286-7. Esciron como zona de mala reputación y de prostitución: Arifphron, 2.22; 3.5. Prostitutas *(pornai)*: Steph. Byz. s. v. Σκίρος (a pesar de que Focio –Phot. s. v. *skiron*– habla de *manteis* aquí –BURKERT, 1983: 154, n. 39– es posible ver a ambos, prostitutas y manteis, en este lugar). En un relato fragmentario del *Skiron* de Eurípides, se describe una situación que podría ser significativa en relación con la presencia de *hetairai* en Esciron; parece que los sátiros han capturado a un grupo de cortesanas, pero Papposilenos tiene la intención de convertirse en proxeneta para lucrarse en lugar de compartirlas con los sátiros: SUTTON, 1980: 62-63; HEDREEN, 1994: 66.

13 *Gephyrismos*: Hsch. s. v. γεφυρίς (proferidos por una prostituta –*porne*– o por un hombre disfrazado); sch. Ar. *Plut*. 1014 (insultos entre mujeres); Ar. *Ran*. 391-394; Strab. 9.1.24; PICARD, 1931: 2; BURKERT, 1983: 278; RICHARDSON, 1974: 214. Diatribas, insultos y otras actividades como adivinación y juego de dados en Esciron: véase nota anterior; CHIRASSI, 1979: 32-33, 44 y ss.; VERSNEL, 1993: 238. Para insultos ritualizados de mujeres en fiestas agrarias: BRUMFIELD, 1996: 67-74. Es posible que la ley mencionada por el orador Hiperides sobre multas a «mujeres desordenadas» en el camino (ἀκοσμοῦσαι γυναῖκες κατὰ ὁδοὺς (Harp. s. v. ὅτι χιλίας; Hyp. fr. 14 Jensen), pueda de algún modo estar relacionada con este rito.

14 Para la vía a Eleusis: Paus. 1.36.3 -38.5. Próximamente: M. VALDÉS, «Civilising the Eleusinian sacred way (Gerión)».

15 Eur. *Erecteo*, fr. 370N, 12 y ss. (Collard-Cropp = Fr. 65 Austin). «Confinando a Erecteo debajo de la tierra»: lin. 59-60. BURKERT, 1983: 149. La «muerte del rey» coincidente con la muerte del buey: ELDERKIN, 1941: 116 (en el mismo mes de las Dipolias o Bufonias).

16 BURKERT (2011: 127-129); menciona el ritual purificatorio del *Dios koidion* (Suda, s. v.) en la procesión de Esciras. Según Estrabón (9.1.9), en Esciron tenían lugar «ceremonias sagradas».

17 Refutado por DEUBNER, 1932: 40 y ss., 132-133, que cree que el *skiron* no es un parasol sino un dosel que sirve para cubrir a varios. Sin embargo, las fuentes se refieren a *skiron* como «sombrilla grande»: Harp. s. v. Σκίρον; sch. Ar. *Eccl.* 18: «el sacerdote de Erecteo lleva una sombrilla blanca».

camino a Esciron[18]. La noticia es transmitida por Harpocración y viene recogida también en el léxico de la Suda[19]. En este mismo léxico se alude en otra entrada a que este término se refiere a un parasol y se menciona que en la fiesta de las Esciras, dedicadas a Atenea, es «cuando se procuran sombrillas en el pico del calor del verano. Pues *skira* [son] sombrillas […]»[20].

En esta nueva entrada no se habla de una única sombrilla, sino de sombrillas en plural en relación con la fiesta, lo que podría ser significativo y apuntar al uso de sombrillas en la celebración por parte de los celebrantes (no únicamente el parasol grande que cubre a los sacerdotes acropolitanos), y especialmente, como cabría esperar, en la fiesta de mujeres. Las sombrillas son un elemento fundamentalmente femenino en Grecia, especialmente asociadas a la clase alta como signo de distinción[21]. Es posible que las Esciras fueran, para los propios atenienses, «la fiesta de las sombrillas» (lo que forzó la falsa etimología[22]), porque, además del parasol bajo el que caminaban los sacerdotes en su *apompope* hacia Esciron, este utensilio sería utilizado por las mujeres de Atenas, en su celebración particular dentro de la fiesta. Esto no impide pensar en un uso de la sombrilla en otras ceremonias, como las Leneas y/o Antesterias y en las Panateneas, así como en una utilización frecuente de la misma en la vida cotidiana[23]. Precisamente el primer testimonio del uso habitual de la sombrilla como algo propio de mujeres lo tenemos en Anacreonte, quien habla de pasearse en carro con un parasol de marfil (Fr. 82 Gentili).

El parasol se asocia eminentemente con las mujeres en fiestas dionisíacas y con Afrodita en el Partenón, en este caso como elemento femenino de exhibición relacionado con lo erótico, pues es Eros quien lo sujeta en la escena (Elderkin, 1941: 120; Neils, 2001: 229, fig. 164). En una hidria del siglo v de Atenas también aparece Eros junto a una mujer sentada que porta una *phiale* y un parasol[24].

Son varios, pues, los elementos que llevan a pensar en una presencia de Afrodita en las Esciras, de modo que la diosa pudo patrocinar, al menos en origen, junto a Deméter y Perséfone, la celebración de mujeres en ella. En primer lugar, el carácter de reversión del evento, similar a la fiesta lemnia, dedicada, entre otros dioses, a Afrodita (Burkert, 1970), donde las féminas asumen el control o el poder; la fiesta de mujeres de Esciras se asocia, además, con un probable travestismo femenino, pues las mujeres se disfrazarían en ella de varones con barbas postizas, como se deduce de la referencia de *Las Asambleístas*. Afrodita patrocina en varios enclaves, y especialmente en el

---

18 Lisimáquides *FGrHist* 366 F 3 *ap*. Harp. s. v. Σκίρον (Philoch. *FGrHist* 328 F 14): «Licurgo en su discurso sobre las sacerdotisas. Las Esciras son una fiesta ateniense de la que deriva el mes Esciroforión. Escritores sobre los meses y fiestas atenienses, entre los que está Lisimáquides, dicen que «*skiron*» es una sombrilla grande llevada desde la acrópolis hasta un lugar llamado Esciron, bajo la cual caminan la sacerdotisa de Atenea y el sacerdote de Poseidón y el sacerdote de Helios. La llevan los Eteobútadas. Es un signo de que tienen que construir casas y hacer refugios pues es el mejor momento del año para construir» (trad. propia). Véase también: sch. Ar. *Eccl*. 18; Suda, s. v. Σκίρον.

19 Véase nota anterior.

20 Suda, s. v. Σκῖρος: σκιάδιον. ἑορτή τις ἀγομένη τῇ Ἀθηνᾷ, ὅτε σκιαδείων ἐφρόντιζον ἐν ἀκμῇ τοῦ καύματος. Σκίρα δὲ τὰ σκιάδεια.

21 Ar. *Thesm*. 823. Miller, 1992: 92; Delavaud-Roux, 1995: 256-257. Abrir y cerrar la sombrilla: Ar. *Eq*. 1347-1348 y escolio. Posiblemente para resguardarse del sol y no ponerse «morenas», pues estar al sol y ponerse «moreno» es propio de hombres y/o se puede hacer para parecer un hombre: Ar. *Eccl*. 62-64. Mujeres de piel muy blanca: Ar. *Eccl*. 387.

22 En léxico de Suda (véase nota 20). Generalmente la etimología, ya también desde la antigüedad, se asocia con la tierra blanca calcárea: Jacoby, 1954: vol. II, 200 y ss.; Valdés, 2002: 203-204 (con bibliografía).

23 En fiestas de Dioniso, como se ve en los «vasos de las Leneas» (Miller, 1992: 100-102; *ARV*[2] 621.34; *ARV*[2] 621.42; *ARV*[2] 621.37) que podrían hacer referencia a la fiesta de Antesterias (ver para la *basilinna* escoltada por sátiro con parasol el escifo en Berlin, Antikensammlung: F2589). También sombrillas en Panateneas llevadas, junto con taburetes, por las hijas de los metecos que acompañaban a las *kanephoroi*: Ar. *Av.* 1550 y sch. Ar. *Av*. 1551; Ar. *Eccl*. 732-34; Demetrio de Falero 228, *FGrHist* F 5; Poll. 3.55; Lefkowitz, 1996: 80; Palagia, 2008: 32. Para usos del parasol: Miller, 1992.

24 Madrid, Museo Arqueologico Nacional: 11131. Eros con parasol también en un panel del mosaico de Neptuno y Amimone en la casa pafia de Orfeo: Michaelidès, 2015.

Ática, donde era conocida como Afrodito[25], este tipo de ritos de travestismo y de reversión, así como la licencia y/o el *logos* sexual de mujeres. Esta afirmación está en consonancia, por otra parte, con la confluencia, en diversos lugares y ritos del Ática, de las diosas eleusinas y de Afrodita, como junto a la acrópolis (Paus. 1.22.3), en Halimunte-Colias (Pirenne-Delforge, 1994: 76 y ss.; Valdés, 2020: 366) o en la propia vía a Eleusis donde la diosa del amor se asienta en Dafni (Paus. 1.37.7; Machaira, 2008; Valdés, 2020: 383 y ss.). Este vínculo de las diosas eleusinas y de Afrodita podría estar implícito en el famoso escolio de Luciano en el que se equiparan las Tesmoforias con las Esciroforias y las Arre(to)forias, pues en estas últimas parece que Afrodita tiene un papel esencial en su santuario del norte de la acrópolis compartido con Eros[26]. En segundo lugar, Afrodita parece que se asocia eminentemente, de nuevo junto a Dioniso, con la sombrilla como elemento femenino. En tercer lugar, hay indicios para pensar en un culto originario de la diosa en el contexto acropolitano (Valdés, 2005 y 2020: 338 y ss.), en lo que no podemos entrar aquí en detalle; en este sentido, la *apompompe* al lugar liminal desde la acrópolis podría haber incluido también a Afrodita en tiempos más antiguos, tanto en el lugar de partida (la acrópolis) como en el de llegada (Esciron), asociado a la prostitución y el juego. Además, la diosa Esciras, procedente de Salamina y que preside junto a Deméter y Perséfone la celebración de mujeres, parece que sustituye en el Ática, al menos en las Oscoforias y en la conducción de Teseo en el mito, a Afrodita (/Ariadna) (Valdés, 2020: 359 y ss.). También en las Esciroforias pudo ocurrir algo así, pues además Esciron es un lugar conocido como espacio «liminal» (Ellinger, 1993: 78 y ss.) de licencia y de juego, con presencia de *pornai*[27], lo que podría incidir en una veneración de la diosa del amor[28]. No se sabe dónde se lleva a cabo la fiesta particular de mujeres en las Esciras. En el siglo IV las fiestas locales del Pireo, y posiblemente las de Peania, se celebran en el Tesmoforion[29]. En Atenas también pudo ser así, aunque el lugar de celebración pudo cambiar con el tiempo y no hay que descartar un desplazamiento de las mujeres, al lugar liminal, Esciron (Jacoby, 1954: vol., II, 221), para celebrar allí sus ritos de travestismo, de licencia y de reversión. Esto concuerda con el carácter de la fiesta y el perfil del lugar que nos ocupa[30]. En la celebración –como en otras de licencia también de Deméter y de Perséfone, como las Estenias o Haloas–, las mujeres respetables de Atenas se presentan, posiblemente, como «cortesanas» en relación con Afrodita y la reversión, del mismo modo que lo hace, en la comedia, la joven Mirrina con su marido[31]. En estas fiestas se daría el ritual de *aischrologia*, de licencia verbal femenina relacionada con el ἀφροδισίους λόγους[32]. En las Estenias las mujeres se insultaban

---

[25] La androginia es una de las características que comparten Afrodita y Astarté: Pirenne-Delforge, y Bonnet, 1999: 249-250. Características viriles de Afrodita: Macrob. *Sat*. 3.8.2. Una noticia de Suda (s. v. Ἀφροδίτη) señala que Afrodita tenía órgano masculino y femenino. Settis, 1966: 160-161. Macrobio (*Saturnalia*, 3.8.3; Philoch. *FGrHist* 328 F 184), menciona un sacrificio de hombres con ropas de mujeres y mujeres travestidas de hombre en honor a Afrodita, que es hombre y mujer a la vez. En un fragmento de Aristófanes, también en Macrobio (Fr 702 Edmonds I, p. 766 = Fr 313 A Edmonds, p. 660. Macrob. *Sat*. 3.8.3), se menciona a Afrodito, presente también en la comedia ática (Ferécrates, Fr 172 A Edmonds I, p. 274; Apolófanes, Fr 7 Edmonds I, p. 926; Pirenne-Delforge, 1994: 68-69). Afrodito: Hsch. s. v. Ἀφρόδιτος. Culto de Hermafrodito en Atenas en el siglo IV: Jacoby, 1954: vol. I, 552-553 y vol. II, 444-6; Theophr. *Char*. 16.10; Pirenne-Delforge, 1994: 461-462; Delcourt, 1955 y 1997 (1983); Valdés, 2013.

[26] Sch. Luc. *Dial Meret*. 2.1, 275-276 Rabe. Véase Valdés, 2020: 372, con n. 1476. Afrodita en Arreforias: Delivorrias, 1978: 22; Pirenne-Delforge, 1994: 59; Rosenzweig, 2003: 49-50; Stafford, 2013: 192-195.

[27] Véase nota 12.

[28] Afrodita ligada a la prostitución: Hdt. 1.199; Strab. 8.6.20; Ath. 13.572e, 573c-d. Ath. 13.574b-c; Romero, 1995: 254, n. 5. Para la prostitución en general, véase: Glazebrook, 2011: 45-46 (*Aphrodision* de Merenda y *porneion*: «There is also the possibility that some *porneia* were part of a sanctuary to Aphrodite and included in her worship». Quizás habría que asociar la noticia de Hipérides de mujeres «desordenadas» en el camino (véase la nota 13) con este lugar, cercano, además, al del *gephyrismos*, como espacio de reversión donde se daban rituales de licencia de mujeres (asociados a Afrodita).

[29] Pireo: *IG* II² 1176, lin. 10-12. Peania: *IG* I³ 250 (450-430 a. C.); Sfameni, 1986: 263, n. 148.

[30] Cerca de Esciron existe un templo de Atenea, Poseidón, Deméter y Perséfone (pudo darse aquí): Paus. 1.37.2. También, quizás, *naos* de Atenea Esciras, aunque es discutida: Poll. 9.96-7; Anecd. Bekk. 1.300.23; Jacoby, 1954: vol. I, 291.

[31] Elderkin, 1940: 395; Faraone, 2006: 209 y 213; este autor defiende que las mujeres en *Lisístrata* se caracterizan como esposas, pero también como cortesanas; *contra*: McClure, 2015.

[32] Semónides, fr. 7.91. *Aischrologia*: Richardson, 1974: 213-217; Sfameni, 1986: 67. Afrodita es en *Helena* de Eurípides (v. 1346-1352) quien hace reír a Deméter (Cerri, 1983: 181). Para *aischrologia* de Tesmoforias: Burkert, 1985: 244; Sfameni, 1986: 255; McClure, 1999: 47-52; Vohryzková, 2005: *passim*.

o injuriaban unas a otras *(loidorein)*, blasfemaban *(blasphemein)* y se hacían burlas *(diaskoptein)* de noche[33]. No es probablemente casual que justo en este entorno, en el puente del río Céfiso, se lleve a cabo en otro contexto –en la procesión de los Misterios– el *gephyrismos,* que consistía en insultos ritualizados de hombres (disfrazados), mujeres casadas respetables y *pornai*[34]. Las fiestas y los espacios de reversión hacen que los límites impuestos se diluyan por un tiempo en el ritual. De este modo, parece que pudieron estar presentes, en las Esciras, la diosa del amor y el travestismo en un ambiente de alteración del orden y de licencia. Para la ocasión se darían danzas y coros de tipo orgiástico (como los de Colias)[35] en los que los parasoles *(skira)*, como elemento eminentemente femenino vinculado con Afrodita y Eros, tendrían un papel.

Los vasos anacreónticos y *Las Asambleístas*: el travestismo, el parasol y la *mimesis* de fiestas de mujeres

En la iconografía de la cerámica ática el parasol o sombrilla se asocia, de modo muy especial, a los llamados «vasos anacreónticos» (figs. 1 y 2). Estos constituyen un conjunto de vasos que van desde finales del siglo VI hasta mediados del V, algunos con el nombre de «Anacreonte» inscrito, en los que se muestran a hombres barbados con lo que podrían parecer atuendos afeminados y portando en ocasiones parasoles. El contexto parece el propio del simposio y del *komos* dionisíaco[36]. Los personajes llevan *chiton* largo –característico de los hombres en el arcaísmo, pero en época clásica reservado a las mujeres–, *himation*, a veces por encima de la cabeza[37], *sakkos* y en algunos casos pendientes; llevan, además, un palo o bastón típico de los comastas según Frontisi-Ducroux, y Lissarrague (1990), pero también de los varones que acuden a la asamblea.

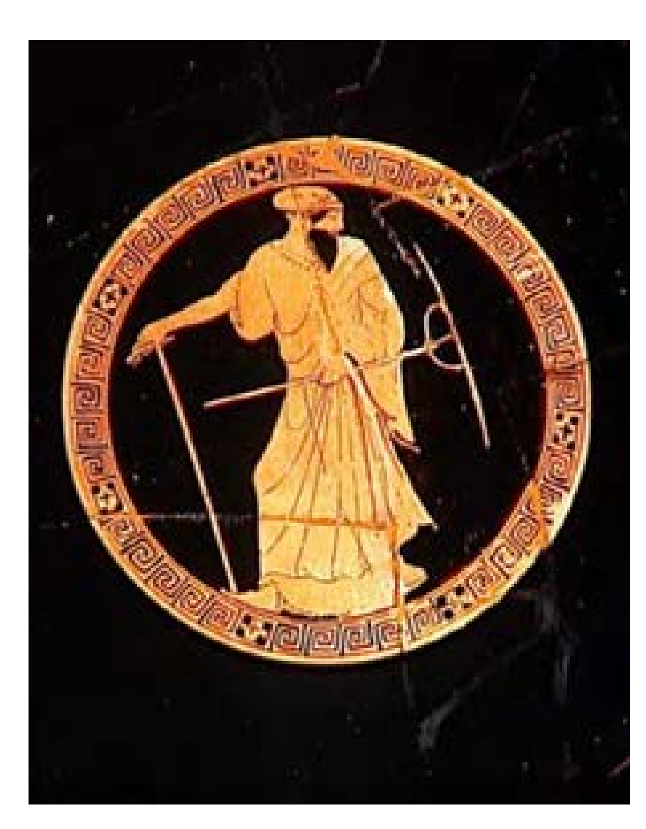


Fig. 1. Copa del Pintor de Brygos. París, Musée du Louvre: G285 (Photo (C) RMN Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).

Es significativo que las mujeres disfrazadas de hombres en las Esciras en la obra de Aristófanes vayan también con barbas (Ar. *Eccl*. 25, 68, 100, 121, 128, 273) y bastones (Ar. *Eccl*. 74, 150, 276); lleven *chiton* (268) y los *himatia* (mantos) de sus maridos (26, 41, 75, 275, 315, 333, 341, 527). En *Las Asambleístas* se menciona en varias ocasiones

---

33 Para esta fiesta: *IG* II² 674.6-8. Phot. s. v. Στήνια. Hsch. y Suda, s. v. Στήνια. Ar. *Thesm*. 834 y escolio. Sfameni, 1986: 254-258. Similar en Haloa: sch. Luc. *Dial. Meret.* 7.4, 280.212-219 Rabe.

34 Véase las notas 12 y 13.

35 Similares a los que se producirían en Colias: Ar. *Lys*. 2: «Si alguien las hubiera llamado a una fiesta de Baco o de Pan, o a los ritos de Afrodita de Colias en el templo de la *Genetyllides*, no habría habido forma de pasar por el ruido de los tambores» (trad. basada en L. M. Macía Aparicio); cf. Budelmann, y Power, 2015: 270 y 275. Para Afrodita danzando en un coro tomándose de las manos con las Cárites y las Horas en el *Himno Homérico a Apolo* (del siglo VII): v. 194-196.

36 Caskey, y Beazley, 1954: 55-61; Frontisi-Ducroux, y Lissarrague, 1990: 211-256 (con bibliografía). Delavaud-Roux, 1995; Miller, 1992; estado de la cuestión: Miller, 1999. El nombre de *Anacreon*: Caskey, y Beazley, 1954: n.º 2; *ARV*² 185, 32; Frontisi-Ducroux, y Lissarrague, 1990: 215, fig. 7.8-7.10.

37 El hecho de llevar los mantos sobre la cabeza es «femenino»: Miller, 1999: 229-230. Véase Llewellyn-Jones, 2003: 54.



Fig. 2. Estamno (500-450 a. C.). Madrid, Museo Arqueologico Nacional: 11009 (©Museo Arqueologico Nacional, Madrid. Foto: Antonio Trigo Arnal).

la necesidad de «esconderse o cubrirse bien» con los mantos (98-99) (λήσομεν ξυστειλάμεναι θαἰμάτια: 486). Es interesante que en la obra también los hombres se «travistan» poniéndose las ropas de sus mujeres al no encontrar las propias (*krokotidion*: 332; *chitonion*: 374, pantuflas pérsicas: 319, etc).

Ya en los años 20 del siglo xx, Buschor (1923-1924) relacionó los famosos vasos «anacreónticos» con la fiesta de las Esciras, indicando que en ellos aparecen hombres disfrazados de mujeres y algunas féminas de varones, con barbas. Esta teoría fue categóricamente refutada por Deubner (1932: 40 y ss.,

132-133), quien relaciona estas escenas con la fiesta de las Leneas, pues en otras representaciones de los llamados «vasos de las Leneas» –que en algunos casos pueden reflejar, más bien, las Antesterias– las mujeres portan el parasol[38], lo que resulta ciertamente significativo en cuanto al uso de este utensilio en contexto ritual y específicamente en danzas femeninas (Delavaud-Roux, 1995).

Beazley y otros autores incidieron, a partir de su análisis iconográfico, en los años cincuenta del siglo xx, en que no hay mujeres disfrazadas de hombres sino, más bien, hombres «afeminados» con barbas en un contexto de *komos* dionisíaco (Caskey, y Beazley, 1954: 55-61). Otros autores, como Kurtz, y Boardman (1986: esp. 65) y antes Vries (1973), desvincularon las imágenes del «elemento femenino», enfatizando, sin embargo, la aparente influencia del Este (jonia o lidia) en la vestimenta, que creen que es fundamentalmente masculina. También Miller (1992: 102) sugirió, en un primer momento, una notable influencia de Oriente, donde el parasol es un elemento masculino[39], aunque posteriormente incidió en la idea del travestismo. Por su parte, Delavaud-Roux remarcó la idea del travestismo de hombres vestidos de mujeres, en un ambiente comástico y de simposio, y lo vinculó a la imitación por parte de hombres de ritos femeninos de carácter dionisíaco, enfatizando especialmente, el papel de las danzas en los vasos. Este autor, en la línea de Deubner, encontró paralelismos interesantes con los «vasos de las Leneas» (Delavaud-Roux, 1995). Bing (2014: 32-33), por su parte, ha sugerido, más recientemente, que las escenas mostrarían «la imitación de Anacreonte» y sus compañeros en un contexto de espectáculo simpótico y comástico en el que se produce un travestismo deliberado o *drag performance*.

Parece que hay cierto consenso en los últimos autores en ver en los vasos escenas insertas en un ambiente comástico y de simposio propio de varones, preferentemente de la clase alta[40], especialmente propiciado y desarrollado a partir de la actividad de Anacreonte en Atenas desde el 522, y en el que se produce un espectáculo *(performance)* con danza al son de música[41].

Lo que nosotros vamos a postular es que en este ambiente de komos dionisíaco y de simposio masculino se dio en la Antigüedad, en general, y de modo especial en estos momentos históricos en los que está naciendo el género de la comedia en el teatro (Pickard-Cambridge, 1968; Goldhill, 1987; Geddes, 1987: 322-323; Csapo, 2015), una *mimesis* o imitación habitual de los ritos de mujeres por parte de hombres[42], una *performance* o espectáculo como forma de divertimento que pudo tener una incidencia evidente en el nacimiento de la comedia y, después, unos paralelismos significativos con este género. Además, postulamos que las imágenes podrían mostrar la imitación de ritos específicos como los de las propias Esciras, sin descartar otros, como los de las Leneas/Antesterias áticas. En este sentido, no se trataría tanto de mujeres vestidas de hombres, ni simplemente de hombres vestidos de mujeres, como ahora veremos –algo típico también de la comedia–[43], sino de hombres *vestidos como mujeres disfrazadas de hombres*. El paralelismo es significativo con la obra de *Las Asambleístas*. Aquí también, en el teatro, nos hallamos ante hombres *haciendo de mujeres disfrazadas de hombres*, situación que, en esta obra concreta, se relaciona con las Esciras. Aunque en general en el teatro lo que el público percibe ante el papel de una mujer no es, seguramente, en

---

38 Véase la nota 23.

39 «The Archaic and Classical adoption by Athenian women of items from the world of the male elite of empire doubtless helped to reinforce the developing Greek attitudes about Persian men»; este autor señala también que el parasol de las mujeres en Atenas era un símbolo de alto estatus.

40 Clase alta: Miller, 1999. *Komos* y *symposia* inspirados en la incidencia de la música y la actividad de Anacreonte en Atenas: Bing, 2014: 25 y ss.

41 Los instrumentos musicales (como el barbitón, el doble aulós y los crótalos), así como el movimiento de danza de los cuerpos, muestran esta realidad de la danza con música en las escenas: Delavaud-Roux, 1995: 243 y ss.

42 Lo que no excluye ni es incompatible, al mismo tiempo, con la «reflexión» sobre el «afeminamiento» oriental. Para prácticas de *komastic cross-dressing*: Miller, 1999: 244.

43 Véase *infra* la nota 45.

primer lugar, el hecho de que detrás de la máscara haya un hombre, pues se acepta la personalidad femenina del personaje, en aquellas representaciones, sin embargo, en las que el foco está puesto en la reversión de roles, esta primera inversión (actor representando un personaje femenino: Zeitlin, 1981: 310-311 y 1996: 64-66) podría hacerse patente también para el público de manera consciente, resaltándose, aún más, la ambigüedad existente detrás de la *mimesis*.

Antes de volver a la vestimenta de los hombres en los vasos y de las mujeres en *Las Asambleístas*, conviene recordar los pasajes que sugieren esta imitación o *mimesis* de fiestas de mujeres por parte de los hombres. Esta imitación en ambiente comástico se tiene constatada para las Leneas y las Antesterias, donde había «chanzas desde los carros»[44], *komoi* en los que hombres borrachos imitaban a las mujeres en sus acciones rituales. En el caso de las Antesterias, además, una fuente tardía, Filóstrato, señala cómo en su época los hombres, en el teatro, imitaban a las mujeres en sus ritos vestidos como Ninfas, Horas y Bacantes y recitaban relatos sagrados de tipo órfico (Philostr. V A 4.21). El propio Filóstrato señaló que «el komos da licencia a las mujeres para actuar como hombres y a los hombres para vestirse y caminar como mujeres» (Philostr. *Imag*. 1.2.298; Miller, 1999: 244; Bing, 2014: 32, n. 23).

La imitación de las mujeres se asocia específicamente, en las fuentes, con el poeta Anacreonte, quien, como señalábamos más arriba, en uno de sus poemas aludía a Artemon, que se pasea en carro con un parasol de marfil, «como las mujeres» (Fr. 82 Gentili). Anacreonte se presenta en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes, en boca del poeta Agatón, como afeminado «llevando prendas de mujer» (*Thesm*. 159-163): «Además resulta una ordinariez un poeta rudo y velludo: mira el famoso Íbico y Anacreonte de Teos y Alceo, que tanto empaque dieron a la armonía. Todos ellos llevaban prendas de mujer y eran afeminados a la manera jonia» (trad. L. M. Macía Aparicio). El mismo poeta Agatón en la obra, que se presenta también como afeminado y a quien Eurípides trata de convencer de que se disfrace de mujer para colarse en la fiesta de las Tesmoforias, tiene en su casa, en un baúl, prendas femeninas que presta al pariente para que se cuele en la reunión de mujeres en dicha fiesta[45].

Se sabe, por otra parte, que Anacreonte compuso música y poemas en Atenas para los coros y fiestas de mujeres, por lo que tuvo que conocerlas bien[46]. La imitación de la moda oriental por parte de los varones de la clase alta en sus *komoi* y en el simposio no es incompatible, sino que confluye, de manera no contradictoria, con su imitación de las mujeres y el uso de prendas femeninas, pues lo oriental se construye como femenino y viceversa, como se ve en los versos citados de Agatón más arriba. Esta imitación concernía, de modo especial, a los actos rituales de mujeres solas (en general, secretos y de carácter mistérico), como los de las Tesmoforias (en *Las Tesmoforiantes* por parte del pariente), los de las Leneas y Antesterias, de los testimonios señalados más arriba, y, sin duda, los de otras fiestas de mujeres, como, específicamente, las Esciras (también las Estenias y las Haloa). La celebración femenina de las Esciras es, como las ya citadas, candidata a la *mimesis* masculina porque es solo de mujeres, con ritos secretos (como los de las Tesmoforias, con las que se equiparan en un escolio a Clemente de Alejandría[47]) y, además, específicamente de reversión del orden (como las Tesmoforias). Tienen, por otra parte, un aliciente añadido y es que en ellas las mujeres *se disfrazan*

---

44 Suda, s. v. Τὰ ἐκ τῶν ἁμαζῶν σκώμματα. Phot. s. v. τὰ ἐκ τῶν ἁμαζῶν. *Cf*. Pickard-Cambridge, 1968: 36. Sch. Clem. Al. *Protr*. 1.2 (Stählin, 1972: 297).

45 Ar. *Thesm*. 249 y ss. En *Tesmoforiante*s, Agatón se parece a las imágenes de los vasos anacreónticos, entre hombre y mujer: Snyder, 1974. Para reflexiones sobre travestismo y género en Aristófanes: Zeitlin, 1981. Para el travestismo en *Las Tesmoforias* de Aristófanes: Zeitlin, 1981; Medda, 2017; Gherchanoc, 2003-2004: 36. Para afeminamiento y travestismo, en este caso en relación con Dioniso y las *Bacantes*: Gherchanoc, 2003-2004; Plácido, 2019.

46 *PMG* 500.8 = Ath. 13.600 d-e, v. 8. Bing, 2014: 28. En el caso de las Antesterias: Bravo, 1997. Para coros femeninos: Budelmann, y Power, 2015.

47 Véase nota 26.

de varones. Y aquí volvemos tanto a las peculiaridades de las escenas de los vasos anacreónticos como a las que se perciben, con un paralelismo claro, en las *Las Asambleístas*.

En los vasos anacreónticos los hombres portan barbas muy pronunciadas, anómalas según Frontisi-Ducroux, y Lissarrague (1990), hasta el punto de que parecen, por ser tan largas, falsas, como señaló Miller (1999: 232). Su vestimenta, *chiton* largo e *himation* (que pueden ser también masculinos en el siglo vi: Geddes, 1987: 307-319) y el *sakkos* en la cabeza, además de evocar a Anacreonte y el estilo oriental por él introducido, jonio o lidio, podría quizás «escenificar» la forma en la que un hombre imita a una mujer *que se viste de hombre*: tanto el *chiton* como el *himation* pueden ser masculinos o femeninos, pero el *sakkos* es femenino[48] y el aspecto es de completo «afeminamiento», enfatizado, aún más, por los parasoles, los pendientes y el acto de cubrirse la cabeza con el manto[49]. El *chiton* largo es propio, en el siglo vi, tanto de mujeres como de hombres, pero desde el siglo v los hombres llevan solo *chiton* corto. Algunos de estos vasos son del siglo vi, pero las escenas se prolongan durante la primera mitad del siglo v. Podría dar la sensación, como ha destacado Geddes, de que los hombres van vestidos «a la moda antigua», también «jonia», vinculada al lujo, a la debilidad, a la licencia sexual y a la élite (Geddes, 1987: 316-318)[50]. Esta moda se presenta, como se veía en el pasaje citado de *Las Tesmoforiantes*, como «completamente afeminada» y se asocia con lo femenino.

De este modo, se pretende dar una imagen de completo afeminamiento que se asocia, como se vio en la referencia de *Las Tesmoforiantes*, con portar ropas femeninas, pero determinados elementos, como las barbas, los bastones, los *himatia* o, incluso, el *chiton*, podrían mostrar que no se imita, sin más, a las mujeres, en ese ambiente comástico, sino que, en este caso, se imita, quizás, a mujeres, sí, pero disfrazadas de hombres o portando elementos claramente masculinos. La ambigüedad es completa[51] y la imagen visual es similar a la de *Las Asambleístas*: hombres, actores en el teatro, disfrazados de mujeres que se visten de hombres, con barbas postizas y los *himatia* y *chitones* de sus maridos y con el bastón (βακτηρίας) y las sandalias laconias (Ar. *Eccl*. 74, 270) para asistir a la asamblea; aun así, se percibe claramente en la comedia (y de ahí la comicidad), que son mujeres por sus expresiones y formas de hablar (Ar. *Eccl*. 130 y ss.), por su delicadeza (similar a la de los jóvenes imberbes) y su blancura («piel muy blanca»: Ar. *Eccl*. 387; 428: «guapo muchacho, guapo él»). Las barbas que se ponen son muy largas, exageradas, como las de los vasos, pues se alude, en la obra, en un caso, a que se parecen a «la de Epícrates» (Ar. *Eccl*. 71), orador y demagogo famoso, según los escoliastas, y blanco de bromas por su enorme barba, por lo que Platón, el cómico, lo llamaba «príncipe de las barbas» (fr. 122 Kock); en la comedia se alude, asimismo, a la enorme barba de Prónomo (Ar. *Eccl*. 102).

En los vasos también se percibe que los comastas, a pesar de los elementos masculinos, imitan a las mujeres: por determinados detalles: el *sakkos*, los pendientes y específicamente el parasol. Este es, además, como vimos más arriba, propio de la fiesta de las Esciras. Miller propuso que en las escenas anacreónticas nos encontramos con «hombres vestidos como mujeres pero que deciden no

---

48 Para un análisis de los peinados que se identifican como *sakkos* pero también como mitra lidia en los vasos anacreónticos: Kurtz, y Boardman, 1986: 66; para ese tipo de peinados como frecuentes en el arte griego para mujeres y específicamente para cortesanas: Delavaud-Roux, 1995: 255, con n. 60. Esto es sugerente porque las mujeres respetables que celebran las Esciras, al ser una fiesta de reversión y acudir, quizás, al espacio «liminal» de reversión de Esciron, podrían, como en otras fiestas de Deméter (Estenias y Haloa) asemejarse o asimilarse a las cortesanas; véase la nota 31.

49 Véase *supra* en texto. Véase Frontisi-Ducroux, y Lissarrague, 1990; Miller, 1999: 247; *sakkos* femenino: Miller, 1999: 230.

50 La capa o *himation* caracteriza también a los varones y el llevarla está especialmente asociado al ocio propio del ciudadano que participa en la política: Geddes, 1987: 313, 324. Para la representación de la élite entre el arcaísmo y el clasicismo: Kurke, 1999.

51 En esta línea de ambigüedad lo interpretan Frontisi-Ducroux, y Lissarrague, 1990: 228-229, quienes señalan que estos hombres «supplement rather than mask their gender. By appropriating certain signs of the feminine, they show themselves off to be ambisexed beings, striving to trascend gender categories». Su interpretación va en la línea de jugar a ser «otros», pero podemos añadir que en el juego de ser «otros» no hay mayor alteridad que jugar a ser el contrario que pretende ser uno mismo.

disfrazarse como mujeres pues llevan elementos claramente masculinos como sus posturas, barbas y bastones de caminar»[52]. Realmente esta contradicción se resuelve si los hombres se travisten como mujeres *que se disfrazan de hombres*. Tanto en la comedia como en la escenificación o *performance* comástica, lo cómico y/o el divertimento vienen no solo del travestismo en sí, sino de la completa ambigüedad derivada de la imitación de un travestismo femenino que se asocia con la inversión del orden establecido. Esta ambigüedad que imita, al mismo tiempo, el estilo oriental y se vincula a la élite y al lujo, como seña de identidad (Kurke, 1999), en los vasos anacreónticos, resulta un elemento cómico en la comedia que incide en la burla del afeminamiento, coincidente, en ocasiones, con determinadas posturas políticas como elemento de crítica: Agirrio no es más que una mujer con barba de hombre[53]. El paralelismo no es exacto ni completo[54], pues en la obra, las «mujeres» –aunque no se explicita– se quitarían los pendientes y el *sakkos*; no así en los vasos donde aparecen esos elementos. Sí parece haber coincidencia entre vasos y obra en el bastón y es posible que el parasol quede implícito en *Las Asambleístas* en «la blancura» de las mujeres (aunque al hacer de hombres no pueden llevarlo). El bastón en la obra de Aristófanes hace referencia también a la usurpación de funciones políticas y deliberativas por parte de las mujeres, igual que las barbas. Ambas producciones no se describen la una a la otra o, mejor dicho, la comedia aristofánica no «imitaría» los vasos anacreónticos, pero sí se refieren, ambas, *a una realidad similar*: la imitación de las mujeres en sus ritos por parte de los varones en un ambiente de *komos* dionisíaco. En el caso de los vasos, esta imitación confluye con la representación de lo afeminado vinculado a un estilo de vida y al lujo de la clase alta en «desaparición» o en mutación de sus elementos culturales de definición[55]. En la comedia, la *mimesis* también da pie para hablar (y burlarse, con efecto cómico) del «afeminamiento» (Gherchanoc, 2003-2004), pero específicamente también como crítica en relación con lo político y con las posturas políticas del *demos*, pero, a la vez, para poner de relieve de forma crítica los derroteros de decisiones asamblearias de Atenas, con «voz de mujer en rito de reversión», que podría, quizás, ocultar algo de las reflexiones femeninas (de *astai*), fomentadas en un contexto ritual propio y exclusivo. Por último, ambos, la comedia y los vasos, son productos culturales que recogerían una práctica extendida y antigua de imitación o *mimesis*, como forma de diversión en contexto de *komos* dionisíaco, de los comportamientos y, específicamente, de los ritos de mujeres, que puede estar también, junto con otros elementos, en el origen de la comedia, no solo en el contexto de la *performance* orientalizante de clase alta, sino, en general y de forma más amplia, entre los miembros del *demos* en los ritos dionisíacos, de los que no habría tanta información explícita, pero que se intuyen por noticias como aquella que habla de las «chanzas desde los carros» en las Leneas y las Antesterias[56].

---

52 Miller, 1999: 230: traducción del original en inglés. Son interesantes las reflexiones que propone esta autora desde el punto de vista sociológico para los *komastai* masculinos travestidos de clase alta a fines del siglo vi y en la primera mitad del v como forma, en cierto modo, de distinguirse del resto, y para alejar la ansiedad en momentos de cambio social y político (esp. p. 251).

53 La comedia, además, da pie a la crítica y mofa del afeminamiento de determinados personajes y posturas como el de Agatón, pero también, en *Las Asambleístas*, Agirrio o Epígono: Ar. *Eccl*. 167; «el maricón de Amino»: Ar. *Eccl*. 365. Véase también Agatón y Clístenes en *Thesm*. 136 y ss.; *Ach*. 117-21, *Lys*. 622. *Cf*. Geddes, 1987: 309, n.º 18 (con otros ejemplos).

54 En la obra quizás las mujeres llevarían *chiton* corto y los *himatia* de sus maridos; en vasos anacreónticos llevan *chiton* largo. Sin embargo, quizás haya más confluencia visual de la que se podría imaginar porque las ropas de teatro no corresponden con la realidad e imitarían la moda antigua y «oriental»: Geddes, 1987: 314 («The eastern garments of the theatre were purely theatrical and could have no use in real life»).

55 Como en el caso de las mujeres en sus ritos de «reversión» también puede ser una manifestación de «resistencia» a dejar el modo o estilo antiguo de identificación como élite por la ropa lujosa que parece que se diluye en el siglo v (Geddes, 1987: 323). Para una reflexión sobre estas cuestiones: Kurke, 1999. Para este estilo de imitación de lo femenino entre la clase alta en simposio: Ar. *Vesp*. 1172: «Pues yo tengo ganas de menear el culo como una mujer» (trad. L. M. Macía Aparicio).

56 Véase la nota 44.

Conclusión

El análisis de la fiesta de las Esciras, en confluencia con el de los vasos anacreónticos y el de la comedia de Aristófanes, *Las Asambleístas*, arroja luz para la comprensión tanto de la fiesta como de las escenas de los vasos y del tema de la comedia aristofánica, al tiempo que ayuda a pensar en los procesos que dieron lugar a la comedia en Atenas. En estos procesos tuvo un papel esencial el *komos* dionisíaco y, dentro de él, la imitación o *mimesis* de fiestas secretas de mujeres de tipo mistérico, tanto de Dioniso como otras en las que tienen un papel esencial Deméter y Perséfone y posiblemente, en el caso de las Esciras, Afrodita.

Las características que se intuyen de la fiesta de mujeres de las Esciras, a partir de la poca información que poseemos, hacen pensar en una fiesta de reversión, del estilo de las *Hybristika* argiva, con licencia y *logos* sexual, como las Estenias y Haloa, vinculadas a un lugar marginal que se asocia con la prostitución y el juego, con un rito de travestismo femenino con barbas postizas que se liga posiblemente con Afrodita y el alejamiento ritual de los sexos, y que implica la usurpación del espacio masculino de la deliberación política (como en Lemnos). A todos estos elementos se une una presencia importante en la fiesta de los parasoles o sombrillas, también vinculados en la iconografía, con Afrodita y Eros.

En estas páginas hemos tratado de ver cómo estos ritos, junto a otros similares, también de mujeres, pudieron inspirar la *mimesis* que se da tanto en la comedia de *Las Asambleístas* –corroborado por la alusión a la fiesta– como en el *komos* anacreóntico masculino recogido en las imágenes de los vasos. Así, la imitación por parte de varones de *mujeres disfrazadas de hombres* produce una ambigüedad visual cómica que, en el caso de la comedia, ayuda a la reflexión sobre la actividad y las posturas políticas en la Atenas democrática (con crítica y burla del afeminamiento que consiste en despojarse de virilidad), y, en el caso de los vasos, recoge el afeminamiento ligado con lo oriental propio del *komos* anacreóntico que se presenta como elemento de diferenciación, ligado al ocio y al divertimento, propio de la clase alta en su definición cultural en tiempos de cambio. Esta *mimesis*, en cualquier caso, de las fiestas y de los ritos de mujeres no fue probablemente exclusiva de la clase alta y se dio, con profusión, en el *komos* dionisíaco en distintos contextos festivos en Atenas, pudiendo, quizás, verse su impronta en el origen de la comedia.

Bibliografía

Bing, P. (2014): «Anacreontea avant la lettre: Euripides' Cyclops 495-518», *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*. Edición de M. Baumbach, y N. Dümmler. Berlín-Boston: De Gruyter, pp. 25-46.

Blok, J. (2009): «Citizenship in Action: «Reading» Sacrifice in Classical Athens», *Rollenbilder in der athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*. Edición de C. Mann *et al*. Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag, pp. 89-111.

— (2017): *Citizenship in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bolich, D. G. G. (2007): *Transgender History & Geography,* vol. 3: *Crossdressing in Context*. Psyche's Press.

Borgers, O. (2008): «Religious Citizenship in Classical Athens: Men and Women in Religious Representations on Athenian Vase-Painting», *BABesch,* 83, pp. 73-97.

Bravo, B. (1997): *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionale.

Bremmer, J. (1992): «Dionysos Travesti», *L'initiation (Actes du colloque internationale de Montpellier, 11-14 Avril 1991)*. Edición de A. Moreau. Montpellier: Université Paul Valery III, t. I, pp. 189-198.

Brumfield, A. C. (1981): *The Attic Festivals of Demeter and their Relation to the Agricultural Year.* Nueva York: Salem.

— (1996): «Aporreta: Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women», en R. Hägg (ed.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis*. Estocolmo: Svenska Institutet i Athen, pp. 67-74.

Budelmann, F., y Power, T. (2015): «Another Look at Female Choruses in Classical Athens», *ClAnt*, 34 (2), pp. 252-295.

Burkert, W. (1970): «Jason, Hypsipyle and new fire at Lemnos. A study in myth and ritual», *CQ*, 20, pp. 1-16.

— (1983 [1977]): *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrifical Ritual and Myth* (traducción de P. Bing). Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press.

— (1985 [1977]): *Greek Religion. Archaic and Classical*. Oxford: Basil Blackwell.

— (2011 [1990]): *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mitos entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.

Buschor, E. (1923-1924): «Dos Schirmfest», *JDAI*, 38-39, pp. 129-133.

Calame, C. (1990): *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce Antique*. Lausana: Payot.

Carlà-Uhink, F. (2017): «Between the human and the divine: Cross-dressing and tansgender dynamics in the Graeco-roman world», *Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Edición de D. Campanile, F. Carlà-Uhink y M. Facella. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 3-37.

Caskey, L. D., y Beazley, J. (1954): *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts*. Boston, Oxford: Oxford University Press, parte II.

Cerri, G. (1983): «La madre degli Dei nell'Elena de Euripide: tragedia e rituale», *QS* 18, pp. 155-183.

Chirassi, I. (1979): «*Paides* e *Gynaikes*: note per una tassonomia del comportamento rituale nella cultura attica», *QUCC*, nueva serie, vol. 1, pp. 25-58.

Csapo, E. (2015): «The Earliest Phase of Comic Choral Entertainments in Athens: The Dionysian Pompe and the Birth of Comedy», *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komodie - Fragmentary History of Greek Comedy*. Edición de S. Chronopoulos y C. Orth. Heidelberg: Verlag Antike, pp. 66-108.

Delavaud-Roux, M. H. (1995): «L'énigme des danseurs barbus au parasol et les vases des Lénéennes», *RA*, pp. 227-263.

Delcourt, M. (1955): *Hermaphrodite*. París: PUF.

— (1997 [1983]): «La pratica rituale del travestismo», *L'amore in Grecia*. Edición de C. Calame. Roma-Bari: GLF Editori Laterza, pp. 87-101.

Delivorrias, A. (1978): «Das Original der sitzenden "Aphrodite-Olympias"», *MDAI(A)*, 93, pp. 1-23.

Detienne, M. (1979): «Violentes "eugenies"», *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Edición de M. Detienne y J.-P. Vernant. París: Gallimard, pp. 183-214.

Deubner, L. (1932): *Attische Feste*. Berlín: H. Keller.

Dillon, M. (2002): *Girls and Women in Classical Greek Religion*. Londres-Nueva York: Routledge.

— (2006): «The Construction of Women's Gender Identity through Religious Activity in Classical Greece», *Australian Religion Studies Review*, 19, pp. 226-245.

— (2016): «Priestesses Serving the Gods and Goddesses», *Women in Antiquity. Real Women across the Ancient World*. Edición de S. Linn Budin y J. MacIntosh Turfa. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 683-702.

Dodd, D. B. (2003): «Adolescent Initiation in Myth and Tragedy: Rethinking the Black Hunter», *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives*. Edición de D. B. Dood y C. A. Faraone. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 71-84.

Elderkin, G. W. (1940): «Aphrodite and Athena in the Lysistrata», *CPh*, 35, pp. 387-396.

— (1941): «The Cults of the Erechtheion», *Hesperia*, 10, pp. 113-124.

Ellinger, P. (1993): *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement*. París: De Boccard.

Faraone, C. A. (2006): «Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata», *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. Edición de C. Faraone y L. McClure. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 207-223.

Foley, H. (1982): «The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *CPh*, 77, pp. 1-24.

Frontisi-Ducroux, F., y Lissarrague, F. (1990): «From Ambigüity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the "Anakreontic" Vases», *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Edición de D. M. Halperin *et al.* Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 211-256.

Geddes, A. G. (1987): «Rags and Riches: The Costume of Athenian Men in the Fifth Century», *CQ*, 37(2), pp. 307-331.

Georgoudi, S. (2005): «Athanatous therapeuein. Réflexions surdes femmes au service des dieux», *Idia kai demosia: les cadres « publics » et « privés » de la religion grecque Antique*. Edición de V. Dasen y M. Piérart. Lieja: Centre international d'étude de la religion grecque antique, pp. 69-82.

Gherchanoc, F. (2003-2004): «Les atours féminins des hommes: quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance», *Revue historique*, 35 (4), pp. 739-791.

Glazebrook, A. (2011): «Porneion. Prostitution in Athenian Civic Space», *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE - 200 CE*. Edición de A. Glazebrook y M. Henry. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 34-59.

Goldhill, S. (1987): «The Great Dionisia and Civic Ideology», *JHS*, 107, pp. 58-76.

Griffith, M. (2008). «Greek middlebrown drama (Something to do wthi Aphrodite ?)», *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of O. Taplin* . Edición de M. Revermann y P. Wilson. Oxford: Oxford University Press, pp. 59-87.

Guarducci, M. (1951): «Atena oracolare», *PP*, 6, pp. 338-355.

Hedreen, G. (1994): «Silens, Nymphs, and Maenads», *JHS*, 114, pp. 47-69.

Jacoby, F. (1954): *Die Fragmente der Griechischen Historiker (FGrHist), b suppl., n.os 323a-334*. Leiden: Brill, vol. 1 (texto) y vol. 2 (notas).

Kurke, L. (1999): *Coins, bodies, games and gold: the politics of meaning in Archaic Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kurtz, D. C., y Boardman, J. (1986): «Booners», en *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 3. *Occasional Papers on Antiquities, 2*. Malibú: The J. Paul Getty Museum, pp. 35-70.

La Guardia, F. (2017): «Aspects of transvestism in Greek Myths and Rituals», *TransAntiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Edición de D. Campanile, F. Carlà-Uhink y M. Facella. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 99-107.

Lefkowitz, M. R. (1996): «Women in the Panathenaic and Other Festivals», *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*. Edición de J. Neils. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 78-91.

Leitao, D. D. (1995): «The Perils of Leukippos: Initiatory Transvestism and Male Gender in the Ekdusia at Phaistos», *ClAnt*, 14 (1), pp. 130-164.

Lenormant, C., y Witte, J. J. A. M. de (1861): *Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des mœurs de l'Antiquité*. París: Leleux, vol. IV.

Llewellyn-Jones, L. (2003): *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: Classical Press of Wales.

Machaira, V. (2008): *To Hiero Aphrodites kai Erotos sten Hiera Hodo*. Atenas: He en Athenais Archaiologike Hetaireia.

McClure, L. (1999): *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian drama*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

— (2015): «Courtesans Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata*», *Eugesta*, 5, pp. 54-84.

Martin, R. P. (1987): «Fire on the Mountain: *Lysistrata* and the Lemnian Women», *ClAnt*, 6, pp. 77-105.

Medda, E. (2017): «"O saffron robe, to what pass have you brought me!" Cross-dressing and theatrical illusion in Aristophanes», *Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Edición de D. Campanile, F. Carlà-Uhink y M. Facella. Londres-Nueva York: Routledge, pp. 137-243.

Michaelidès, D. (2015): «Aphrodite at the House of Orpheus in Nea Paphos», *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, 45, pp. 329-337.

Miller, M. C. (1992): «The parasol: an oriental status-symbol in late archaic and classical Athens», *JHS*, 112, pp. 91-105.

— (1999): «Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos», *AJA*, 103 (2), pp. 223-253.

Neils, J. (2001): *The Parthenon Frieze*. Cambridge: Cambridge University Press.

Palagia, O. (2008): «Women in the Cult of Athena», *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*. Edición de N. Kaltsas y H. A. Shapiro. Nueva York: Onassis Cultural Center, pp. 31-37.

Parke, H. W. (1977): *Festivals of the Athenians*. Londres: Thames & Hudson.

Parker, R. (2005): *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.

Picard, C. (1931): «Les lutes primitives d'Athènes et d'Eleusis», *RH*, 166, 1-76.

Pickard-Cambridge, A. (1968 [1953]): *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press.

Pirenne-Delforge, V. (1994): *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique* (supl. 4 de Kernos). Lieja: CIERGA.

Pirenne-Delforge, V., y Bonnet, C. (1999): «Deux déesses en interaction: Astarté et Aphrodite dans le monde égéen», *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique. Actes du colloque international en l'honneur de F. Cumont (Rome, 25-27 septembre, 1997)*. Turnhout: Brepols, pp. 249-273.

Plácido, D. (2019): «El travestismo de Penteo en los rituales dionisíacos», *ARYS*, 17, pp. 85-103.

Richardson, N. J. (1974): *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.

Robertson, N. (1985): «The Origin of the Panathenaea», *RhM*, 128, pp. 231-295.

— (1996): «Athena's Shrines and Festivals», *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*. Edición de J. Neils. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 27-77.

Romero Recio, M. (1995): «La presencia femenina en el proceso colonial griego», *Kolaios*, 4, pp. 253-264.

Rosenzweig, R. (2003): *Worshipping Aphrodite. Art and Cult in Classical Athens*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sebillote Cuchet, V. (2016): «Ces citoyennes qui reconfigurent le politique. Trente ans de travaux sur l'Antiquité grecque», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 43 (1), pp. 185-215.

— (2018): «Gender studies et domination masculine. Les citoyennes de l'Athènes classique, un défi pour l'historien des institutions», *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, XXVIII, pp. 7-30.

Settis, S. (1966): *XELONE. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*. Pisa: Nistri-Lischi.

Sfameni Gasparro, G. S. (1986): *Misteri e culti mistici di Demetra*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Simon, E. (1983): *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*. Madison: University of Wisconsin Press.

Snyder, J. M. (1974): «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes*, 102, pp. 244-246.

Stafford, E. J. (2013): «From the Gymnasium to the Wedding: Erôs in Athenian Art and Cult», *Erôs in Ancient Greece*. Edición de E. Sanders *et al.* Oxford: Oxford University Press, pp. 175-208.

Sutton, D. F. (1980): *The Greek satyr play*. Meisenheim am Glan: Hain.

Valdés Guía, M. (2002): *Política y religión en Atenas arcaica*. BAR International Series, 1018. Oxford: Archaeopress.

— (2005): *El papel de Afrodita en el alto arcaísmo: política, guerra, matrimonio e iniciación*. Messina: Aracne editrice.

— (2013): «Influencia oriental en la Afrodita griega (Urania): encuentros y desencuentros entre la cultura griega y la oriental», *Religio in Labyrintho. Encuentros y desencuentros de religiones en sociedades complejas (IX Congreso de la SECR - Octubre de 2011)*. Edición de J. J. Caerols. Madrid: Escolar y Mayo Editores S. L., pp. 47-61.

— (2020): *Prácticas rituales y discursos femeninos en Atenas. Los espacios sacros de la* gyne (Colección de Estudios Helénicos, 1). Sevilla -Madrid: Universidad de Sevilla.

Versnel, H. S. (1993): *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, vol. II, *Transition and Reversal in Myth and Ritual*. Leiden-Nueva York-Colonia: Brill.

Vidal-Naquet, P. (1981): *Le chasseur noir: Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. París: Maspero.

Vohryzková, T. (2005): *The Laughter of Women. The Meaning and Function of the Ludicrous in a Greek Female Ritual*. Praga: Museum of Applied Arts.

Vries, K. de (1973): «East meets West at dinner», *Expedition*, 15, pp. 32-39.

Zeitlin, F. I. (1981): «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», *Reflexions of Women in Antiquity.* Edición de H. Foley. Londres, Pariís: Gordon & Breach, pp. 169-217.

— (1996): *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature (Women in Culture and Society)*, Chicago-Londres: University of Chicago Press.

José Ramón Mélida y la arqueología en Ávila[1]

José Ramón Mélida and the Archaeology in Ávila

María Mariné Isidro (mariamarineisidro@gmail.com)
Conservadora de Museos jubilada. España

Resumen: José Ramón Mélida (1856-1933) intervino esporádica pero muy significativamente en la entonces naciente arqueología abulense. Aquí se analiza su papel crucial en diversos asuntos que se engarzan en tres cortos bloques cronológicos: de 1894 a 1897 (I), las lápidas de Magalia, el balsamario de Arenas de San Pedro y el *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* de Enrique Ballesteros; de 1911 a 1915 (II), la inauguración del Museo de Ávila, la donación de dos vaciados funerarios y la villa romana de Mancera; finalmente, en 1932 (III), el informe sobre las campañas de Cabré en el castro de Chamartín y sobre una figura decapitada en San Vicente.

Palabras clave: Arqueología a finales del XIX. Historiografía abulense. Museo Provincial. Balsamario de Arenas de San Pedro. Villa de Mancera.

Abstract: José Ramón Mélida (1856-1933) participated in the germinal archaeology of Ávila, sporadically but very prominently. This work analyzes its crucial role in various matters that are grouped into three short periods. From 1894 a 1896 (I), the Magalia inscriptions, the bronze bust of Arenas de San Pedro, and its prologue to Enrique Ballesteros's History of Ávila. Between 1911 and 1915 (II), the inauguration of the Museum of Ávila, the donation of two copies of Renaissance tombs, and the Roman villa of Mancera. Finally, in 1932 (III), the reports on Cabré's works in Chamartín and on a beheaded sculpture in San Vicente.

Keywords: Archeology at the end of the 19th century. Historiography of Ávila. Provincial Museum. Bronze bust of Arenas de San Pedro. Villa romana of Mancera.

Introducción

Últimamente, José Ramón Mélida (1856-1933), figura imprescindible de la cultura española de finales del siglo XIX y primer tercio del XX, viene siendo tema recurrente de estudios por las numerosas facetas de su personalidad, sobre todo desde la publicación, ya en el XXI, de dos biografías definitivas

[1] Mucho debe este repaso de la relación de José Ramón Mélida con la arqueología de la provincia de Ávila a la amable acogida y orientación que Aurora Ladero, responsable del Archivo del MAN, dispensó a mi intención de conocer los posibles «papeles» particulares de Mélida que contuviera el Archivo, así como a las facilidades para la consulta del expediente «Mélida correspondencia». Le reitero, desde aquí, mi agradecimiento. También lo reitero respecto a la ayuda de Martín Almagro-Gorbea y de Eva Mesas, del Gabinete de Antigüedades de la RAH; de Carmen López Sanchidrián, del AHP de Ávila, y de Javier Jiménez Gadea, José Luis Díez, José Antonio Vacas y Concha Dávila, ex colegas y siempre amigos, del Museo de Ávila.

Recibido: 31-08-2021 | Aceptado: 17-11-2021

y casi simultáneas (Díaz-Andreu, en 2004 y Casado en 2006). Análisis todos que reafirman a Mélida como reconocido paradigma de los primeros arqueólogos y museólogos profesionales: el campo científico y técnico en el que realizó una ingente labor (Mederos, 2013) por toda la península. También por Ávila.

Para Mélida es Ávila, casi siempre, un objetivo esporádico y tangencial entre sus investigaciones, pero su intervención es muy significativa para la implantación en esta provincia de la técnica arqueológica, la innovadora manera de hacer Historia que él mismo tanto está contribuyendo a fundamentar en España, desde la teoría y desde la práctica, en las últimas décadas del siglo XIX.

Las ocasiones en las que Mélida participa en temas abulenses se concentran en tres breves períodos, de tres a cinco años, donde –como suele suceder– se van concatenando sucesivos asuntos. Primero, a muy finales del siglo XIX, cuando es jefe de la Sección de Protohistoria y Edad Antigua del MAN, descubre las inscripciones romanas emeritenses de la colección de Pedro Dávila en el Castillo de Las Navas del Marqués (1894), publica el balsamario de Arenas de San Pedro (1895), escribe sobre Ávila monumental (1896) y prologa el *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* de Enrique Ballesteros (1896). Más de una década después, en la segunda del XX, siendo director del Museo de Reproducciones Artísticas, asiste a la inauguración del Museo Provincial de Ávila (1911) en representación de ambas Reales Academias de Bellas Artes y de Historia, a las que pertenece desde 1899 y 1906 –respectivamente–; promueve la donación de una copia de la lauda del príncipe D. Juan y de la de los marqueses de Las Navas al Museo de Ávila (1912 y 1913), y da la noticia del descubrimiento de la villa romana de Mancera (1915). Por último, transcurridas casi otras dos décadas, tras su jubilación en 1930 de la dirección del MAN –que ejerció desde 1916–, informa en 1932 a la RAH sobre el futuro de las excavaciones en La Mesa de Miranda y sobre la restauración de una escultura románica derribada en San Vicente.

Estos tres bloques cronológicos servirán para ordenar los pormenores de tan variadas cuestiones, para comprenderlas en el marco del respectivo contexto y para ver qué ha sido de cada una, cumplido más de un siglo de media desde aquel entonces.

Entre 1894 y 1897

Lapidario clásico de Las Navas del Marqués

Durante el verano de 1894, que Mélida pasa en Las Navas del Marqués, según su propio relato (Mélida, y Vives, 1894), en una excursión con su colega y amigo Vives, visita el casi arruinado castillo renacentista de Magalia, descubriendo, entre la mampostería de los muros, el lapidario romano que el noble humanista Pedro Dávila, el primer marqués de Las Navas, hasta entonces apostilladas «de Pinares», había recolectado sobre todo de Mérida y había colocado para su contemplación embutido en las paredes de la fortaleza-palacio, al reconstruirla íntegramente mediado el siglo XVI.

Conscientes ambos investigadores de la importancia de su descubrimiento, contando con la autorización de la entonces propietaria, la duquesa de Denia –conocida aristócrata, en quien habían recaído los títulos y bienes de Las Navas y del ducado de Medinaceli, y reconocida especialmente por su gran labor emprendedora en Las Navas–, hacen un triple juego de calcos de las inscripciones para enviarlos a Hübner, el máximo conocedor de la epigrafía romana de Hispania, a la RAH y al MAN. La rápida respuesta del sabio alemán[2], con un completo estudio de las piezas, permite su inclusión

2 Un ejemplo concreto de la eficaz colaboración mutua que establecieron Hübner y Mélida, analizada por Casado, 2015.

Fig. 1. Anverso del apunte de Mélida de las inscripciones clásicas en Magalia, 1884 y 1903. © Archivo del MAN.

a continuación de la noticia del hallazgo en el mismo número del *BRAH* (Hübner, 1894). Así se recuperan para la investigación cuatro epígrafes de Mérida más uno de Cáparra, ya estudiados por eruditos en el XVI, que se creían perdidos, además de otros cuatro que quedan ya incorporados al repertorio hispano; a la vez, Pedro Dávila, de quien era sabida su trascendencia como personaje de confianza de los Reyes en las tareas de la Corte y de la diplomacia de la monarquía, es considerado en su papel de importante coleccionista y mecenas de las Artes y Letras de la Antigüedad (un reciente estudio sobre esta faceta de D. Pedro, en Parada, y Palacios, 2020: *passim*).

Pocos años después, en 1903, las gestiones que realiza Mélida[3] para asegurar la conservación de estas inscripciones a pesar del imparable abandono del castillo –véase en la fig. 1 su inventario esquemático de los epígrafes, sobreencabezado y apostillado al final, que incluye el expediente de ingreso– culminaron en la generosa donación que efectúa la duquesa al MAN de las nueve lápidas antiguas visibles entonces en las paredes (exp. 1903/14; Castellano, 2009: 13-14) entre cascotes acumulados y pese a sus muchas veces –sin duda– reparadas, reencaladas y parcheadas[4].

Balsamario de Arenas de San Pedro

También en el verano de 1894, en *La Andalucía de Ávila*, periódico quincenal de Arenas de San Pedro, un suelto sin autor –como casi toda la revista, donde solo firman el director sus editoriales y algunos colaboradores, la mayoría mediante pseudónimo– anuncia (1-6-1894: 3) que se ha producido un «Precioso hallazgo / Nuestro asiduo colaborador D. Luis Buitrago y Peribáñez […] acaba de adquirir un objeto precioso encontrado recientemente en el término jurisdiccional de esta villa cerca de “Ramacastañas” […] digno de ser estudiado por los arqueólogos y de figurar en un museo de antigüedades».

Se trata de un balsamario romano antropomorfo, una tipología casi desconocida y nada divulgada en la época, por lo que no extraña que quien escribe el texto ignore para qué servía un «busto de bronce… hueco», con un asa superior muy decorada y orificio circular «en la parte alta

3 Aunque ya se ha trasladado del MAN a Reproducciones Artísticas, sigue en contacto con temas a los que le vinculan, además, relaciones familiares: es oportuno recordar que su hermano mayor Arturo Mélida (Casado, [DB-e], disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/12529/arturo-melida-y-alinari> [consulta: 7 de julio de 2021]), arquitecto, pintor y decorador, restauró la capilla del Palacio de la duquesa de Denia en Madrid.

4 Luego, de hecho, los avatares de destrucción y reconstrucción que ha experimentado Magalia en el transcurrir del siglo XX, hasta su transformación en espacio cultural del INAEM, han descubierto más piezas romanas (véase un último repaso de su conocido historial y bibliografía en Parada, y Palacios, 2020: 54-56 y 93-101).



Fig. 2. Fotografía del balsamario que incluye Mélida en su publicación en *La Ilustración Española y Americana*, 1895. © Biblioteca Digital de Castilla y León.

de la cabeza» que se cierra «herméticamente con una tapadera», aunque atina bastante al suponer que es «sin duda de época romana y parece debía estar destinado a llevarlo al templo para quemar incienso…».

El dueño de tan enigmático objeto, Luis Buitrago de Peribáñez (1832-1896), es un prócer erudito de Arenas de San Pedro, abogado, jurisperito y juez que se ha venido a radicar aquí, el lugar de sus mayores, después de vivir en Madrid (Tejero, 1995). En Arenas participa muy activamente en la vida cultural y es colaborador permanente de la revista local mencionada, donde ha dado a conocer la historia de la villa desde sus antecedentes en los tiempos remotos al siglo XVI, en fascículos de ritmo mensual (*La Andalucía de Ávila*, 1891 a 1894: ed. facsímil, 1995). Ahora, adquirida la pieza, y consciente de su singularidad, ha enviado la noticia con una fotografía para que se estudie y divulgue a *La Ilustración Española y Americana*, el periódico cultural de mayor difusión a finales del XIX, en el que está participando Mélida a menudo en esos años (Casado, 2006: 422 y 423).

Interesado por el caso, Mélida decide indagar sobre el bronce y solicita más detalles a su propietario, dando lugar a una interesante correspondencia de la que el Archivo del MAN, en el expediente «Mélida correspondencia», conserva las cartas recibidas desde Arenas.

Luis Buitrago responde inmediatamente, el 20-12-94 [2009/95/FD00005], a las preguntas efectuadas tres días antes, que el busto fue «descubierto a principios de este año por unos labradores que se ocupaban en roturar un terreno hace tiempo inculto» en Los Veneros, en el ribazo de la Avellaneda y cerca de la muy antigua mina de hierro de La Tablada; que se encontró aislado, sin otras cosas alrededor, ni edificaciones cercanas en la zona; que estaba «tendido boca abajo», en tan buen estado, sin ningún golpe, que es imposible –deduce– que haya sido traído por la corriente, y que los mechones de pelo de la espalda son iguales que los delanteros. Añade Buitrago los paralelos que ha encontrado en el *Dictionnaire des Antiquités Romaines*[5] de Anthony Rich, obra «con la que suelo distraerme en mis ratos de ocio»; y acaba esperando que Mélida lo «descifre» porque «no he visto nada que se le parezca» ni en el Museo Arqueológico de Madrid ni en el catálogo del de Nápoles.

Pasados unos meses, el 7-4-95 [2009/95/FD00001], ante la petición de Mélida para acompañar el artículo en *La Ilustración Española*, Buitrago le remite otro positivo de la fotografía, «que es la única» que tiene, «para que figure como un objeto raro y digno de estudio en el Museo arqueológico

5 «*Et Grecques*» en el título; especificando: «con 2000 reproducciones de imágenes antiguas representando todos los objetos de diversos usos del Arte y la Industria de los Griegos y los Romanos» en la traducción francesa de Didot –1861– que consulta Buitrago.

nacional» y le solicita un ejemplar de la revista, ya que («aunque en el Casino tenemos La Ilustración») le gustará disponer de uno en casa. Acaba manifestando sus deseos de «tener el gusto de conocerle cuando vaya a Madrid».

Resulta una anécdota humana y entrañable que Mélida anote en el trozo recortado de esta carta que ahora falta –el cuarto inferior izquierdo de la cuartilla, doblada, que el remitente empezó a escribir en la mitad derecha, según la costumbre– dos «Preguntas al Sr. Buitrago: ¿la h de 0,13 es contando el asa o no?; y ¿no tiene algún signo numeral o número determinado de puntos?» [2009/95/FD00073r], para confirmar dudas que le surgen al redactar el artículo.

Enseguida ve la luz el estudio de Mélida (1895) sobre el «Bronce romano-celtibérico» de Arenas, con idénticos detalles del hallazgo y la fotografía de Buitrago, donde aventura que sea una pesa por similitud con los bustos de bronce rellenos de plomo encontrados en Pompeya y otros presentes en Museos, amén de más figuras a las que se puede ajustar el peso añadiendo o quitando pastillas de metal: «pesa que tiene justo 3 libras romanas» si, vacía ahora, «su peso exacto es de 975 gr» (calibrando la libra en unos 325 gr).



Fig. 3. Arenas de San Pedro y los topónimos aludidos en el mapa IGN 1:25.000, hoja 578/III, *Arenas de San Pedro*, de 2001.

Transcurridas tan solo dos semanas, el 24-4-95, Buitrago agradece [2009/95/FD00002] el envío del número de *La Ilustración*… y apoya la hipótesis del artículo de que se trate de una pesa por haber comprobado que el interior ha sido alisado en la parte hueca: «¿será que se anduvo quitando materia para dejar exacto el peso de las tres libras?».

A partir de aquí, el busto inicia su vida bibliográfica, en las historias locales (Ballesteros, 1896: 55) así como en los repertorios de bronces artísticos y de romanización, empezando por el mismo Mélida en su manual *Arqueología española* –«frasco… notable» en el capítulo de «Bronces escultóricos» (1929: 359), siempre reseñado como una singularidad sin contexto. En paralelo, la pieza pasa al mercado de antigüedades en algún momento ignorado –hay que recordar que Luis Buitrago fallece ese mismo 1896–, hasta que pasadas tres décadas aflora su oferta entre anticuarios: oportunidad que aprovecha el banquero, bibliófilo, editor y mecenas, Ignacio Bauer Landauer (una expresiva semblanza en González, 2020) para adquirirlo y donarlo al MAN en 1925[6].

Su adscripción tipológica como balsamario es definitiva desde el catálogo de Salvador Pozo (1988: n.º 12, 295-296), donde especifica que algunos ejemplares fueron reutilizados como pesas rellenándolos de plomo que aún conservan (1988: 277-278).

6 Amigo de Mélida, con quien colabora intermediando en más piezas (Barceló, 2020: 165 y 166), y amigo de la familia: otra vez el ejemplo es el arquitecto Mélida, restaurador del Palacio Bauer en La Granja (Casado, [DB-e], disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/12529/arturo-melida-y-alinari> [consulta: 7 de julio de 2021]).

Por el contrario, su posible contexto sigue sin definir, más allá de conectarlo con la explotación de hierro de Las Ferrerías (apelativo general de la zona y particular de Arenas antes de ser vinculada a San Pedro de Alcántara), con los escoriales derivados y con –mera conjetura– los depósitos metálicos para refundición. Precisamente es, para Buitrago (1892), la mina de La Tablada, con sus «no ya montones, sino cerros de escoria» en Los Llanos, «que suponen muchos siglos de constante explotación», el argumento que sitúa el origen antiguo de Arenas en este poblado minero, al sur de la villa medieval.

Un siglo después del fascículo de Buitrago y del hallazgo del balsamario, la prospección arqueológica de Los Llanos en la campaña general del valle del Tiétar de Sergio Martínez Lillo de los años 1992 y 1993 (exps. MAV 92/103 y 93/240) ha mostrado un difuso horizonte medieval y de la Edad Moderna, en un área intensamente cultivada y repoblada tras la concentración parcelaria.

«Prólogo» del *Estudio Histórico…* de Ballesteros y artículo sobre Ávila

En 1896, Mélida atiende la solicitud de su probable alumno en la Escuela Superior de Diplomática o, cuando menos, seguidor de su modo de entender la arqueología, Enrique Ballesteros, para prologar su obra, el *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* cuya edición el autor está preparando, tras haber sido premiada en el concurso del Ayuntamiento de 1894.


Estudio Histórico de Avila
y
SU TERRITORIO
ENRIQUE BALLESTEROS
DON JOSÉ RAMÓN MÉLIDA
ÁVILA

Fig. 4. Portada del *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* de Enrique Ballesteros, 1896. © MAV.

Enrique Ballesteros y García-Caballero (1866-?), el primer funcionario de Archivos, Bibliotecas y Museos en Ávila, el primer archivero de Hacienda en esta provincia, ha podido conocer a Mélida en los círculos de la profesión, en la Escuela Diplomática donde se ha *facultado*, o en el entorno de la Real Academia de la Historia, de cuyo director, Fidel Fita, también se proclama amigo. Es un personaje de volcánica personalidad y sobresaltada vida administrativa –solo documentada en su década inicial ¿y única?–, que llega a Ávila en 1891, pletórico de las nuevas ideas de hacer Historia y formado técnicamente para ponerlas en práctica: un carácter y una profesión que le hacen chocar con los historiadores tradicionales y los eruditos de la Comisión de Monumentos, a la vez que le llevan a investigar la historia de la provincia y presentar su estudio al certamen convocado en las Fiestas de La Santa de 1894 (Mariné, 2017: 408-410).

La intención, pues, de Ballesteros al escribir la historia de Ávila es hacerlo aplicándole los criterios de diríase la «nueva Historia» de la época, la aprendida en la Escuela, la que viene propugnando Mélida desde que en 1885 desarrollara su «concepto de la Arqueología», recogiendo las ideas y el proyecto docente con los que había concurrido sin éxito a la cátedra de Arqueología de la Escuela Diplomática, amén de su experiencia, porque «diez años llevo cultivando la Arqueología» (Mélida, 1885: 520-521), es decir, desde 1876: desde su ingreso en el MAN, recién salido de la Escuela, como «aspirante sin sueldo» (Casado, 2006: 39).

En el «Prólogo» que escribe Mélida para Ballesteros (1896a: XI-XII) vuelca la esencia de las líneas maestras de su doctrina arqueológica: «Considerábase antes la Historia como una rama de conocimientos literarios guiada por la Filosofía y las ciencias Jurídicas sin atender a los datos auténticos que proporcionaban la Arqueología, la Diplomática, la Epigrafía etc. […] la Antropología, la Filología […]». Ahora, por el contrario, «la Historia ha adquirido verdadero carácter de ciencia de observación». Por eso ya no se hace «la historia de los personajes y de los sucesos, sino la de los pueblos en todas las manifestaciones de su civilización»; y por eso urge «revisar» todas las «historias locales», elaboradas con los antiguos criterios *literarios* y sin una nueva mirada ni una visión directa que aplique las «ciencias auxiliares» mencionadas: son historias basadas solo en labores de despacho –de *gabinete*- y no de campo. Dentro de ellas, necesita rehacerse más la de Ávila porque, hasta el *Estudio* que está prologando, sus «Historias» son sucesivos trasiegos de las mismas tradiciones y las mismas leyendas para rellenar vacíos que se han consolidado desde las crónicas del XVI, incluso la «reciente del Sr. Carramolino»[7], quien no ha tenido en cuenta lo que ha dicho, –y lo que tiene que decir– la Arqueología sobre este territorio; porque basta ver, cuando «se visita Ávila», que una de las principales fuentes de su historia son los «monumentos mismos».

Son palabras que denotan la sintonía que le une al autor, a su investigación y a su discurso –muchos aspectos del *Estudio Histórico* parecen elaborados contra el trabajo de Martín Carramolino–, de tal manera que Mélida, enfatiza la «necesidad de una "Historia de Ávila", verdadera, documentada en lo posible […] que recoja y condense cuantos elementos […] de los Archivos […] monumentos y vetustos recuerdos» (1896a: XII): justo lo que ha hecho Ballesteros, y ello le excusa de extenderse en más alabanzas: «no hemos de encarecer aquí, donde nuestra opinión, por interesada, carecería de valor, el acierto con que […]» (1896a: XV-XVI).

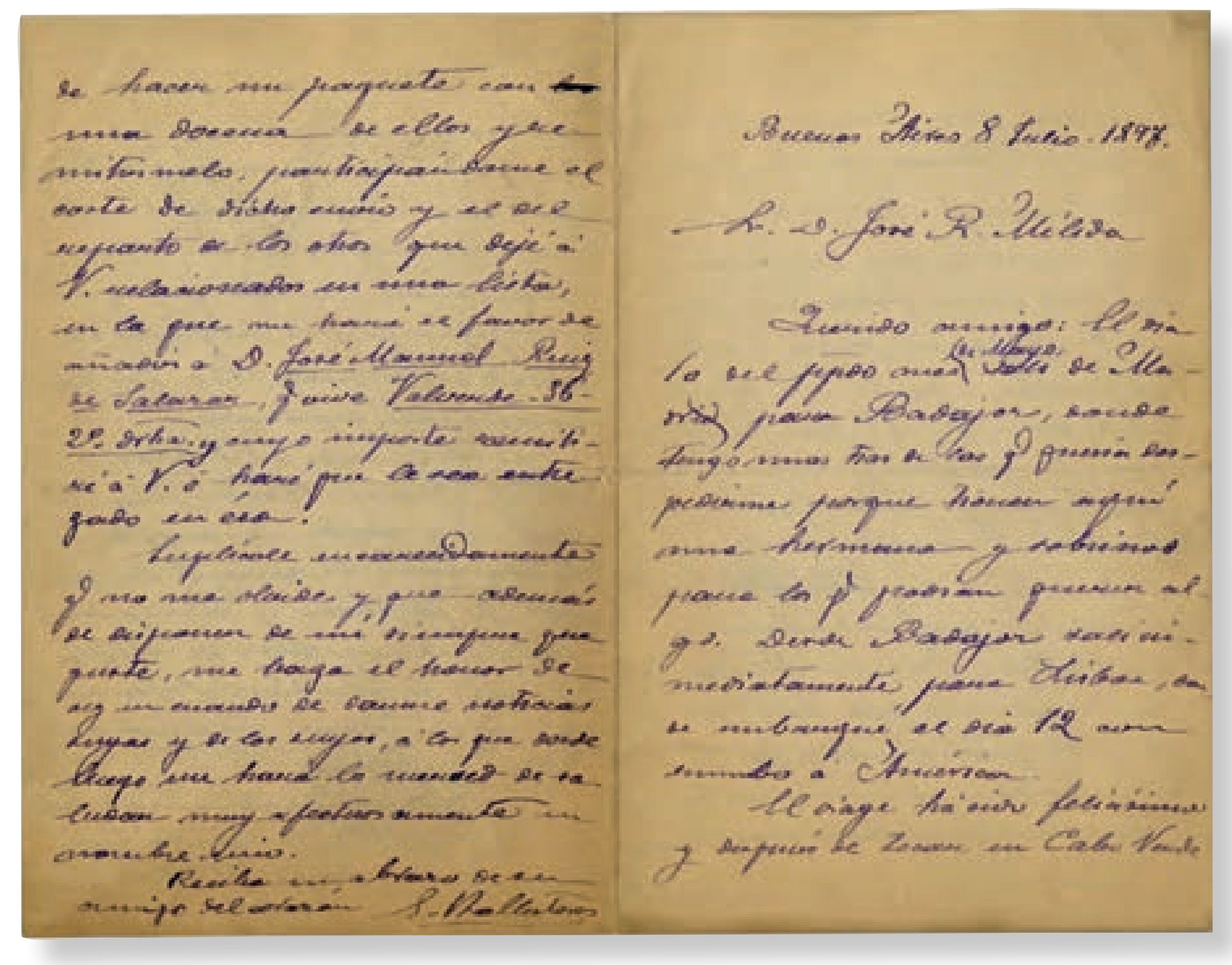
En paralelo, es fácil pensar que escribe el artículo sobre los «monumentos viejos y las tradiciones añejas» de Ávila, que ve la luz en noviembre de 1896 (Mélida, 1896b), espoleado por la lectura del *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* cuyo «Prólogo» está redactando, y cuyo argumento aprovecha aquí en buena parte –o viceversa–, ya que hasta entonces la producción científica de Mélida se ha centrado, además de –se ha visto– en la Arqueología como técnica para hacer Historia, en Egipto y Oriente Próximo y en crónicas de exposiciones, amén de piezas singulares de las llamadas artes industriales y fondos del Museo Arqueológico Nacional; de hecho, este artículo es su primer trabajo de tema *monumental* y el n.º 59 de la bibliografía de Mélida que Daniel Casado incorpora como primer *Apéndice* de su biografía[8] (Casado, 2006: 421-423).

Inicia el artículo un repaso de la evolución de la historiografía del arte, de cómo se han ido implantando en España los nuevos análisis, y singularmente lo sucedido respecto a Ávila en la nueva –y buena– dirección, hacia la que algunos autores ya han dado pasos, mencionando aquí a Quadrado con su conocida obra *Recuerdos y bellezas de España* y a Caveda por su historia de la Arquitectura española.

Después, repasa los monumentos de la ciudad refutando las teorías seculares que se hacen eco de quimeras y fábulas haciendo caso de los primeros cronistas modernos, reproduciéndolos incluso en sus tiempos –en las últimas décadas del XIX– sin deslindar de forma clara las leyendas: en este sentido, alude negativa y expresamente a la de Martín Carramolino, que no llega a descartar habituales «tradiciones añejas» sobre la fundación de la ciudad, sobre San Segundo ni sobre los hermanos

7 La *Historia de Ávila, su provincia y obispado* del jurista y político abulense Juan Martín Carramolino (1805-1881), publicada en 1872/1873.

8 Donde –quizá por criterio de recopilación– no figura el «Prólogo» del *Estudio Histórico…*


de hacer un paquete con una docena de ellos y remitírmelos, participándome el coste de dicho envío y lo que respecto de los otros que dejé á V. relacionados en una lista, en la que me hará el favor de añadir a D. José Manuel Ruiz de Salazar, [illegible] Valverde 36 2º dcha. y cuyo importe remitiré á V. ó haré que le sea entregado en ésa.

Suplícole encarecidamente que no me olvide, y que además de disponer de mí siempre que guste, me haga el favor de [illegible] de cuando en cuando noticias suyas y de los suyos, á los que desde luego me hará la merced de saludar muy afectuosamente en nombre mío.

Reciba un abrazo de su amigo del alma

E. Ballesteros

Buenos Aires 8 Julio 1897.

Sr. D. José R. Mélida

Querido amigo: El día 10 del pasado mes de Mayo salí de Madrid para Badajoz, donde tengo unos tíos á los que quería despedirme porque tienen aquí una hermana y sobrinos para los que pensaban quedar al [illegible]. Desde Badajoz salí inmediatamente para Lisboa, donde me embarqué el día 12 con rumbo á América.

El viaje ha sido felicísimo y después de tocar en Cabo Verde

Fig. 5. Primera y última carilla de la carta de Ballesteros a Mélida desde Buenos Aires, 1897. © Archivo MAN.

mártires San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta por no encontrar argumentos alternativos: por –deduce Mélida– permanecer fiel al enfoque tradicional de hacer historia, basado casi exclusivamente en las fuentes ya escritas.

Mélida va rebatiendo todos los mitos y analizando los «monumentos viejos» abulenses –muralla, Catedral y algunas iglesias– centrándose en la Edad Media. «De la Antigüedad no queda en Ávila más que las toscas figuras de toros y jabalíes» porque, aunque ve en el esquema del recinto amurallado «un recuerdo del trazado de los *castra* romanos, alterado por exigencias topográficas y por exigencias de los tiempos», considera que responde a la manera de hacer de los repobladores cristianos, sin plantearse que pueda repetir uno antiguo fosilizado o aprovechar algo de la construcción de la fortificación antigua; porque tampoco considera relevante la ciudad romana que tuvo que ser Ávila, visto que las inscripciones conocidas en esas fechas carecen de «referencias que denoten importancia en la población»: son solo funerarias de particulares –«sólo revelan nombres de humildes ciudadanos»– y alguna votiva de culto local como *Togo*. Es este de Mélida un dictamen inmerso, lógicamente, en la arqueología artística y solemne que se valora por esas fechas, en la que sí sobresale la ciudad medieval.

La relación de Mélida y Ballesteros y la publicación del *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* proporciona, casualmente, un indicio acaso definitivo sobre el hasta ahora ignorado devenir de Enrique Ballesteros a partir de 1897, del que se carece de cualquier dato o rastro posterior a la aparición del libro, cuando su autor desaparece del ambiente intelectual de Ávila; sin más.

La pista es la carta que escribe Enrique Ballesteros a Mélida el 8 de julio de 1897 anunciándole que el 10 de mayo salió para Buenos Aires, donde, después de dos semanas de buscar trabajo, se ha empleado por el momento de «profesor interno» en un colegio; también le dice que, «desde el barco», ha avisado al editor del *Estudio Histórico de Ávila y su territorio* de que iba a encargar a Mélida «la molestia de corregir las pruebas que faltaban» –la edición, aunque fechada en 1896, tardó en salir realmente de la imprenta– y la de remitir los ejemplares «de regalo», pidiéndole que a él le envíe «una docena». Acaba deseando que no le «olvide», deseando recibir noticias, y se despide como «su amigo del corazón».

Con todo esto, la decisión del viaje de Ballesteros se antoja muy repentina, y no se deduce hasta qué punto es voluntario el absoluto cambio de vida que implica.

Pero esta carta, conservada en el expediente «Mélida correspondencia» del MAN [2009/95/FD00006], puede explicar la brusca interrupción del legajo de su historial en el AGA (31/06501; Mariné, 2017: 409, nota 5), que acaba en ese 1897. Y acaba con las remisiones oficiales de un prolijo *Memorandum* biográfico –también incluido en el expediente– que dirige el 24 de abril[9] de 1897 al jefe del Cuerpo –Manuel Tamayo y Baus– y donde, ante la gravedad del enésimo rumor negativo en el que se ve envuelto, le narra todos los logros que ha conseguido en cada uno de sus destinos y se defiende de los ataques, expedientes, traslados, procesos y suspensiones que le ha ido generando su gestión y personalidad, a modo de pliego de descargos (Mariné, 2017: 408-409).

Nada más se sabe de Enrique Ballesteros a partir de entonces; tampoco cómo acabó el último expediente, si llegó a instruirse. No hay rastro de su vida posterior a ese año en España, ni como funcionario ni como historiador. Aunque ahora, conociendo, gracias al papel de Mélida en el *Estudio Histórico de Ávila y su territorio*, su emigración absoluta a Argentina –por no decir su «escapada vital» en todos los sentidos–, se entiende su desaparición, su silencio, su abandono de las líneas de investigación abulense emprendidas, y, sobre todo, que nunca continuara la investigación del castro de Ulaca, su particular y sensacional descubrimiento, de cuya capital importancia era plenamente consciente y cuyo estudio tantas veces manifestó que quería proseguir (Ballesteros, 1896: 52; Mariné, 2017: 412).

Entre 1911 y 1915

Inauguración del Museo de Ávila y donación de los vaciados de dos laudas renacentistas

La mañana del 21 de octubre de 1911 Ávila logra inaugurar su Museo Provincial (Mariné, 1998), con una solemne celebración a la que acude Mélida «por simpatía a esa obra de cultura y en representación honrosa de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes» –dirá en la rápida reseña del acto y del contenido del Museo que escribe[10] (Mélida, 1911)–. Una representación que encarece, agradecido, el Gobernador Civil en su discurso de bienvenida, por el respaldo científico e institucional que supone (véase fig. 6).

La asistencia de Mélida refleja su especial interés por la idea de *museo* y por la necesidad de que existan en todas las provincias centros culturales de este tipo, al servicio de la investigación histórica y de la admiración artística, ya que son los encargados de velar por lo que ahora –hoy día– se llama Patrimonio Cultural, como «ojos y oídos» delegados de las Reales Academias (Mariné,

9 Es decir, tan solo quince días antes de emprender viaje ¿sin retorno? a Sudamérica.
10 «En un periódico de Madrid» el día 24, que reproduce *El Diario de Ávila* el 25, con su firma.

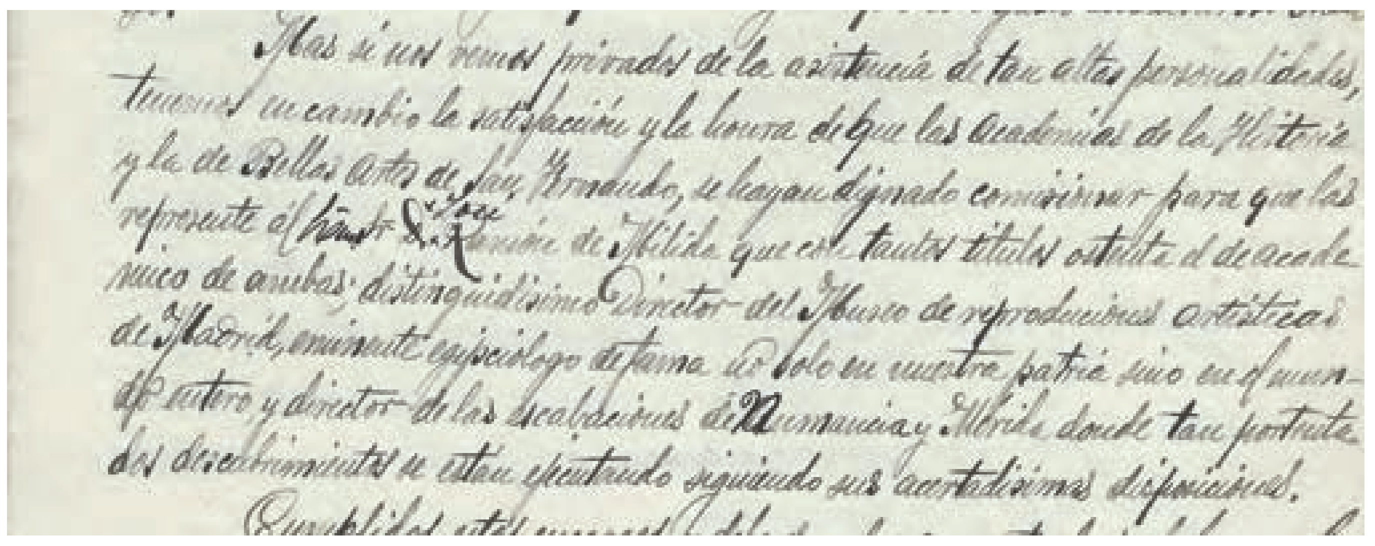

Mas si nos vemos privados de la asistencia de tan altas personalidades, tenemos en cambio la satisfacción y la honra de que las Academias de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando, se hayan dignado comisionar para que las represente al Ilmo. Sr. D. José Ramón de Mélida que con tantos títulos ostenta el de académico de ambas, distinguidísimo Director del Museo de reproducciones artísticas de Madrid, eminente arqueólogo de fama no solo en nuestra patria sino en el mundo entero y director de las excavaciones de Numancia y Mérida donde tan fortunados descubrimientos se están efectuando siguiendo sus acertadísimas disposiciones.

Fig. 6. El Gobernador Civil de Ávila agradece la presencia de Mélida en la inauguración del Museo Provincial, 1911. © MAV.


Subsecretaría

Reg. Entrada
nº 7
Día 17-Oct. 912

Con esta fecha digo al Jefe del Museo de Reproducciones Artísticas lo siguiente:

Madrid 31 de Agosto de 1912

El Subsecretario

Sr. Gobernador Civil de Ávila, Presidente de la Comisión de Monumentos.

Fig. 7. Traslado a la Comisión abulense de la decisión de la Subsecretaría para que el Museo de Reproducciones Artísticas entregue al de Ávila una copia de la lauda del príncipe D. Juan, 1912. © MAV.

1998: 311). Pero, además, respecto al de Ávila, él mismo declara un seguimiento especial de «hace años, casi tantos como los que llevamos el Sr. Foronda[11] y yo pidiendo la formación del Museo Arqueológico provincial de Ávila» (Mélida, 1911).

Según la crónica que la misma tarde de la inauguración publica *El Diario de Ávila* («Inauguración de la Biblioteca y Museo Teresiano», 21 de octubre de 1911), Mélida participa haciendo «constar la satisfacción con que asiste a la inauguración de este Museo, dirige un entusiasta saludo a Nuestro pueblo y le ofrece también su colaboración para el mayor éxito de éste» (Mariné, 2016: 107-108).

Por su parte, Mélida desgrana en su texto el contenido de la exposición –«lo mencionado y mucho que por brevedad omitimos»– y concluye que se trata de un museo «en formación» cuyos elementos, «las antigüedades de las distintas épocas de aquella región», sirven de «bosquejo del cuadro histórico que ha de ofrecer acabado más adelante» (Mélida, 1911).

Siguiendo este propósito y –seguro– por indicación amistosa del propio Mélida en su visita, la Comisión solicita inmediatamente al ministro de

[11] Manuel de Foronda y Aguilera (1840-1920), miembro de la Comisión de Ávila, conocido y activo correspondiente de ambas Academias, ejerció de abulense como cronista de la provincia, bibliófilo y coleccionista de códices, historiador y abogado.

Instrucción Pública (el 27 de octubre de 1911, RS n.º 199) que el Museo de Reproducciones Artísticas –dirigido por Mélida, a la sazón– envíe un «vaciado» de la lauda del príncipe D. Juan en Santo Tomás; solicitud cuya tramitación «al Jefe del Museo de Reproducciones» trasladará la Subsecretaría del MIP a la Comisión abulense al cabo de un año (RE n.º 7 Subsecretaría MIP 17 de octubre de 1912) cuando –es plausible– dicho Museo de Reproducciones ya había sacado, del molde o del calco del sepulcro completo que había obtenido en 1910 (n.º inv. 2091), otra copia de solo la figura yacente del príncipe para traer a Ávila[12].

Y, continuando con este hilo, la Comisión solicita antes de un año, el 27 de agosto de 1913, a la Subsecretaría del MIP (RS n.º 264) un ejemplar del vaciado de la lauda sepulcral de los marqueses de Las Navas[13] «que por duplicado existe en el Museo de Reproducciones Artísticas»: es la copia directa (n.º inv. 75/10/1) expuesta en el de Ávila en su sala IX desde el 2000, –año del V centenario del nacimiento de Carlos V y de un DIM dedicado a la *paz y armonía en la sociedad* que los Museos de Castilla y León materializamos en resaltar el gesto afectuoso de las manos en una pieza concreta–.

Villa romana de Mancera

En 1915, Mélida publica en el *BRAH* (Mélida, 1915) una breve nota sobre el reciente descubrimiento de un mosaico y otros elementos romanos al labrar el campo La Clavería en Mancera de Arriba; es un hallazgo fortuito que Francisco González Bautista, notario de Macotera, ha comunicado a Adolfo Bonilla y San Martín, también jurista y Académico, quien pasa el dato a su compañero Mélida.



Fig. 8. La fuente de Santa Columba, en el verano de 2021, Mancera de Arriba.

Este anota en su texto que en el lugar se ha localizado «una habitación no pequeña» decorada con un mosaico polícromo de diseño geométrico, también tejas planas, fragmentos de otras, ladrillos sueltos y, un poco más al norte del pavimento, porciones de pilares de *besales*, por sus dimensiones, y dos basas de piedra molduradas. Con ello dictamina, según la terminología de la época, que se trata de «una casa […] romana, de época decadente»,

---

[12] Vaciado (n.º Inv. 75/10/2) cuya limpieza y consolidación ejemplificó la tarea restauradora del Museo de Ávila en la muestra periódica de *Nuevos Fondos* de 2004, año del V centenario de la muerte de Isabel la Católica.

[13] Es de anotar que la lauda original de la tumba, que el marqués preparó para la familia en el convento de San Pablo de Las Navas, recalará en el MAN al comenzar la Guerra Civil (n.º Inv. 1976/51/80).



Fig. 9. Situación de la villa de La Claverona (ahora El Mosaico) y Santa Columba en Mancera de Arriba, mapa del IGN 1: 25.000, hoja 505/IV, *Blascomillán*, de 1999.

con un sugerente topónimo latino, al igual que el hecho de estar el yacimiento «inmediato a "Columba" o "Santa Columba" donde hace tiempo fue hallado "un baño" de mármol, acaso un sepulcro que fue destruido, como una pila redonda de piedra, tal vez bautismal, que corrió la misma suerte».

Mediante esta aportación de Mélida, la villa romana bajoimperial de Mancera de Arriba ingresa en el catálogo de las hispanas, donde será una referencia constante en estudios musivarios, de romanización y de devenir histórico.

Sin embargo, aún no ha sido investigada de forma monográfica, pero sí prospectados sus alrededores para calibrar la extensión y trascendencia del asentamiento (exps. MAV 85/92; 93/275; 98/42). Por su parte, en el siglo largo transcurrido desde su descubrimiento, el mosaico ha sido objetivo de rápidos destapados y «retapados» esporádicos para control de su estado, en cortas jornadas siempre posibilitadas por la colaboración de los sucesivos dueños de la finca, que la han venido labrando cuidadosamente para no dañarlo: «levanto el arado al pasar por encima», explicaban en los años ochenta –yo misma he participado con Hortensia Larrén en la saga de inspecciones, un día de agosto de 1984 (informe en el expediente 84/13)–. Y, hace bien poco, en 2019, ya se ha marcado sobre el terreno su ubicación, tras una campaña sistemática de largos sondeos efectuada por Gregorio Marcos y Miguel Martín Carbajo (exp. 19/63).

Asimismo, la villa forma parte del relato colectivo del vecindario, hasta el punto de que el topónimo La Claverona y similares, que venían evidenciando la dificultad de cultivar un terreno de poca potencia sobre un suelo pavimentado, han cambiado precisamente por el actual de El Mosaico (así consta en el mapa del IGN, 1:25.000 hoja 505/IV, de 1999). Perdura, en cambio, el de Santa Columba para una fuente y el sendero por el que se accede (fig. 8), significativa referencia a una mártir de la iglesia paleocristiana, reforzada por la conexión con un posible sarcófago marmóreo… en una relación que ha pasado desapercibida desde que la mencionara Mélida, pero digna ser retomada.

1932

Por último, en 1932, Mélida, ya jubilado y casi al final de su vida –fallecerá al acabar 1933–, es designado por la Academia para informar sobre sendas propuestas que la Comisión de Monumentos de Ávila había presentado a la RAH (Álvarez-Sanchís, y Cardito, 2000: 75-78); designación que debe –probablemente- a su especialidad en Protohistoria (la referida al castro de La Mesa de Miranda); y a su experiencia en Reproducciones Artísticas (la solicitud de restauración de una escultura románica de San Vicente).

Informe sobre La Mesa de Miranda

La Comisión abulense, después de una visita a las excavaciones que Juan Cabré estaba realizando en la necrópolis del castro de La Mesa de Miranda, solicita el 8 de septiembre de 1932, el apoyo de la RAH (exp. CAAV/9/7944/46) para las propuestas que planteaba a diversos organismos sobre el futuro de una investigación que había confirmando la reciente identificación del lugar –descubierto por Antonio Molinero el año anterior– como importante yacimiento asimilable a los famosos Las Cogotas y Ulaca, reconocidos desde el siglo xix, ya excavado y publicado el primero por Cabré y, hacía bien poco, ambos proclamados Monumento en la masiva declaración de 791 bienes (Decreto de 3 de junio de 1931).

En primer lugar (CAAV/9/7944/46(2), se proponía que la dehesa fuera expropiada por el Estado, para asegurar los futuros trabajos y para poder dejar a la vista las construcciones desenterradas, sin perjudicar a su propietaria, quien amablemente había permitido la campaña en curso. Después, que se convirtiera en carretera accesible el camino desde el pueblo al castro, para facilitar las comunicaciones y las visitas turísticas. También, que se cedieran al Museo Provincial las urnas y ajuares de las tumbas que aparecían duplicados, en vez de ir destinadas –«naturalmente»- todas las piezas extraídas al MAN, «donde su duplicidad, mejor dicho multiplicidad, no tiene verdadero interés». Y, por último, que se publicara la Memoria de los trabajos, acompañada de todos los planos y dibujos posibles.

El presidente de la Comisión incluye un colofón manuscrito que resume el acuerdo adoptado por la Junta a la vista del informe, conforme con los puntos indicados, y precedido por el de solicitar la inclusión del castro en el listado del *Tesoro Nacional*. Además, en la remisión (18 de septiembre, CAAV/9/7944/46(3) enfatiza la urgente prioridad de expropiar los terrenos para la viabilidad de la propia investigación.

El informe de Mélida incide en los dos extremos que más conciernen a su larga trayectoria vital de arqueólogo de campo y de museólogo: recomienda que se apoye una rápida expropiación para que sigan las excavaciones, y que se indique a la Dirección General de Bellas Artes y a la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades la «justa» solicitud de materiales duplicados para el Museo de Ávila. La Academia asume y transmite el parecer de Mélida a los órganos decisorios de estos asuntos, el 9 de noviembre de 1932 (CAAV/9/7944/46(6).

Sin embargo, las propuestas planteadas para La Mesa no se conseguirán hasta muchos años después.

Sí, décadas y cambios normativos mediante, se acabarán logrando todas: castro y necrópolis se declaran Monumento en 1981. La expropiación de las fincas tarda, alargándose durante toda la segunda mitad del siglo xx, aunque la colaboración de sus titulares no impide continuar las excavaciones de esta primera etapa a cargo de Juan y Encarnación Cabré hasta 1945 –interrumpidas

por la Guerra Civil y el prematuro fallecimiento de Cabré en 1947–; a partir de 2003, Javier González-Tablas terminará las excavaciones de la muralla y de la casa C (González-Tablas, 2011). El camino se ha arreglado múltiples veces, habiéndose asegurado la atención del yacimiento y de visitantes mediante un guarda oficial a partir de su gestión monumental. El Museo de Ávila expone, desde su reinauguración en 1986, alguno de los enterramientos y ajuares «multiplicados» de la Osera, depositados por el MAN (expediente 85/19 del MAV) para colaborar en la reapertura de las salas donde no podía faltar la representación de tan importante *oppidum* vettón (Museo de Ávila, 1987). Finalmente, la primera *Memoria* de un sector del poblado se publica en 1947 y, tras abundantes estudios de aspectos monográficos por Encarnación y Juan Cabré, la integral de la necrópolis en 2016 (Baquedano, 2016).



Fig. 10. Fotografía que la Comisión abulense remite a la RAH sobre los daños, en 1932, en una escultura de la portada meridional de la iglesia de San Vicente. © RAH, Gabinete de Antigüedades.

Informe sobre la mutilación de una escultura de la portada sur de San Vicente

Muy otro es el problema cuya consideración encarga la Academia a Mélida el 18 de octubre de 1932 (Expediente CAAV/9/7944/47): la Comisión abulense le ha pedido ayuda para que sea reparado el destrozo que ha sufrido la figura de ¿San Joaquín? de la puerta meridional de San Vicente, cuya cabeza ha aparecido rota en el suelo en varios trozos recogidos en el Museo Provincial que hacen factible su reconstrucción (informe de 27 de julio de 1932, acuerdo de 28, remisión de 29). Adjuntan una fotografía (CAAV/9/7944/47(3) del conjunto dañado que evita entrar en mayores descripciones (fig. 10, inédita –en lo que se me alcanza– hasta hoy).

Se trata de la figura masculina hierática y plana adosada a la derecha del vano, emparejada con la de una dama noble de la misma mano, tras el rey David y frente a la Anunciación de la otra jamba. Se ignora qué escena y a quién representan, habiéndose propuesto diferentes identificaciones con santos y personajes históricos: «o un príncipe», para Mélida en su informe (CAAV/9/7944/47(5 rev).

La basílica es Monumento desde 1882 y es una constante los niños jugando «a la pelota» en su atrio, por lo que la Comisión propone que se inste la prohibición de los juegos en sus alrededores –también de los del resto de Monumentos Nacionales de Ávila– y que se dictamine qué hacer para reponer la figura, «sin que importe si la mutilación ha sido ocasionada por un pelotazo o por una pedrada» (CAAV/9/7944/47(2).

Mélida aconseja que se lleven a Madrid los fragmentos para su «competente» restauración y posterior restitución y así lo traslada la Academia a la Dirección General de Bellas Artes el 9 de noviembre.

Y, en la siguiente primavera, abril de 1933, la cabeza pegada se recoloca en su sitio, según informa a la Academia el Presidente de la Comisión (CAAV/9/7944/47(8) que ha asistido al acto «verificado por los Sres. Secretario y escultor del Museo de Reproducciones Artísticas» con gran satisfacción de todos y más por haberse confirmado la hipótesis de que el daño fue causado involuntariamente, no por una destrucción vandálica –como también se había barajado–, visto que no era la primera vez que se reparaba la escultura porque un vástago de hierro en el cuello ya la había unido antes al cuerpo, «algo inadmisible al labrarse ésta, lo cual hace explicable» que hubiera sido derribada por un golpe fortuito (CAAV/9/7944/47(9).

Colofón

Como se ha ido viendo en este repaso diacrónico y –se podría decir– «retroactivo hacia el futuro», de los temas abulenses en los que participa Mélida, no solo tuvo mucho que ver en los que hoy siguen siendo esenciales de la arqueología de Ávila, sino también en la difusión aquí de los nuevos métodos históricos propugnados por tan insigne arqueólogo total.

Archivos consultados

– AHP de Ávila.
– Archivo del Museo Arqueológico Nacional.
– Expedientes del Museo de Ávila.
– Gabinete de Antigüedades de la RAH.

Bibliografía

Sin autor (1894): «Precioso hallazgo», *La Andalucía de Ávila*, 54, 1 de junio, p. 3.

Álvarez-Sanchís, J., y Cardito, L. M.ª (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Castilla y León: catálogo e índices*. Madrid: RAH.

Ballesteros, E. (1896): *Estudio Histórico de Ávila y su territorio*. Ávila: Manuel Sarachaga.

Baquedano Beltrán, I. (2016): «La necrópolis vettona de La Osera (Chamartín, Ávila, España)», *Zona Arqueológica*, 19.

Barceló, C. (2020): «Lápidas nazaríes del siglo xiv: una bifaz y la estela de Yūsuf I», *MEAH*, 69, pp. 149-179.

Buitrago Peribáñez, L. (1892): «Arenas de San Pedro. Origen de esta población», *La Andalucía de Ávila*, 3, 21 de marzo, p. 1.

Díaz-Andreu, M. (2004): «Estudio preliminar», *J. R. MÉLIDA. Arqueología española. Clásicos de la historiografía española*. Pamplona: Urgoiti, pp. IX-CXCIX.

Casado Rigalt, D. (2006): *José Ramón Mélida y la Arqueología española*. Madrid: RAH.

— (2015): «La simbiótica relación de dos arqueólogos con trayectorias divergentes y objetivos comunes en el último tercio del siglo xix. José Ramón Mélida y Emil Hübner», *MM*, 56, pp. 475-495.

Casado Rigalt, D. (DB-e): «Arturo Mélida y Alinari», voz en *el Diccionario Biográfico electrónico* (DB~e) de la RAH. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/12529/arturo-melida-y-alinari>.

Castellano Hernández, Á. (2009): «Arqueología romana de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional», *Piezas emeritenses del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 13-15.

González Iglesias, J. (2020): «D. Ignacio Bauer Landauer y el Colegio de Doctores de Madrid», *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 5, 2, pp. 327-345.

González-Tablas, F. J. (2011): «La casa “C” del castro de La Mesa de Miranda (Chamartín, Ávila). Novedades en torno a la arquitectura de los vettones», *Castros y verracos. Las gentes de la Edad del Hierro en el occidente de Iberia*. Edición de G. Ruiz Zapatero y J. Álvarez-Sanchís. Ávila: IGDA, pp. 194-204.

Hübner, E. (1896): «Inscripciones romanas de Mérida», *BRAH*, XXV, pp. 465-471.

Mariné Isidro, M. (1998): «El primer Museo Provincial de Ávila», *Homenaje a Sonsoles Paradinas*. Coordinado por M. Mariné y E. Terés. Ávila: AAMAV, pp. 309-323.

— (2016): «El Museo de Ávila hace cien años y ahora», *Museos centenarios. XV Jornadas de la APME (Ávila, 2011)*. Madrid: APME, pp. 104-123.

— (2017): «De cerro "del Castillo" a castro celta de "Ulaca" (Villaviciosa, Solosancho, Ávila)», *BRAH*, 214, pp. 407-426.

Martín Carramolino, J. (1872-73): *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, 3 tomos. Madrid: Librería Española.

Mederos Martín, A. (2013): «La etapa final de los arqueólogos de la Escuela Superior de Diplomática: José Ramón Mélida, catedrático de Arqueología y director del Museo Arqueológico Nacional (1912-1930)», *BSAA*, 79, pp. 177-225.

Mélida Alinari, J. R. (1885, 1886): «La Arqueología», *Revista de España*, t. 106, X, n.º 424, pp. 520-541; t. 107, XI, n.º 425, pp. 60-76; y XII, n.º 426, pp. 202-222.

— (1895): «Bronce romano-celtibérico», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIX, n.º XIV, 15 de abril, pp. 238-239.

— (1896a): «Prólogo», en Ballesteros, E., *Estudio Histórico de Ávila y su territorio*. Ávila: Manuel Sarachaga, pp. XI-XVI.

— (1896b): «Ávila, monumentos viejos y tradiciones añejas», *La España Moderna*, año 8, n.º 95, noviembre, pp. 5-21.

— (1911): «La inauguración del Museo de Ávila», *El Diario de Ávila*, 25 de octubre, p. 2.

— (1915): «Descubrimiento arqueológico en Mancera de Arriba (provincia de Ávila)», *BRAH*, LXVI, pp. 622-623.

— (1929): *Arqueología española*. Barcelona: Labor.

Mélida, J. R., y Vives, R. (1894): «Las Navas del Marqués, apuntes epigráficos», *BRAH*, XXV, pp. 471-472.

Museo de Ávila (1987): *Memoria 1986*. Ávila: Miján.

Parada López de Corselas, M., y Palacios Méndez, L. M.ª (2020): *Pedro Dávila y Zúñiga, I Marqués de Las Navas. Patrocinio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Bolonia: Bolonia University Press.

Pozo, S. (1988): «Balsamarios antropomorfos en bronce de época romana hallados en Hispania», *AEA*, 61, pp. 275-297.

Tejero Robledo, E. (1995): «Introducción», *La Andalucía de Ávila* (n.º 1, 1891 a n.º 54, 1894) [ed. facsímil: Arenas de San Pedro: Asociación de Amas de Casa].

Pedro Gutiérrez Achútegui, pionero de la arqueología calagurritana

Pedro Gutiérrez Achútegui, Pioneer of Calagurritan Archaeology

Rosa Aurora Luezas Pascual (museo@ayto-calahorra.es)
Museo de la Romanización en Calahorra. La Rioja, España

Resumen: Descubrimos la figura del erudito calagurritano Pedro Gutiérrez Achútegui y su papel en los inicios de la arqueología de Calahorra, faceta a menudo desconocida por muchos. Persona de formación humanística e interesado por la historia y el conocimiento de la Antigüedad, su labor en el terreno arqueológico no se limitó a realizar prospecciones de campo, sino que recopiló toda una serie de hallazgos de piezas aparecidas de forma casual durante las remociones de tierras, demoliciones de viejos edificios y obras que se llevaban a cabo en el subsuelo de la ciudad, tomando los datos de su procedencia y elaborando el plano ideal de *Calagurris* en época romana, con sus edificios públicos principales. Su interés por los yacimientos y enclaves del término municipal abarca además algunas obras de ingeniería hidráulica romana y de infraestructura. Al mismo tiempo, llegó a formar una colección arqueológica de gran interés.

Palabras clave: Historiografía de la arqueología. Precedentes. Calahorra (La Rioja). Siglo xx.

Abstract: We discover the figure of the Calagurritan scholar Pedro Gutiérrez Achutegui and his role in the early archeology of Calahorra, a facet often unknown by many people. A person of humanistic training and interested in the history and knowledge of Antiquity, his work in the archaeological field was not limited to carrying out field surveys, but also collected a series of finds of pieces that appeared casually during the removal of land, demolitions of old buildings and works that they were carried out in the subsoil of the city, taking the data of its origin, elaborating the ideal plan of Calagurris in Roman times, with its main public buildings. His interest in the deposits and enclaves of the municipal term, also includes some works of Roman hydraulic engineering and infrastructure. At the same time it came to form an archaeological collection of great interest.

Keywords: Historiography of Archaeology. Precedents. Calahorra (La Rioja). 20th century.

Introducción

Pedro Gutiérrez Achútegui (Calahorra, 1880-1973) es conocido principalmente por ser bibliotecario, archivero municipal y músico[1] (fig. 1). Sin embargo, su contribución a la arqueología calagurritana es otra de sus facetas que muchas veces se ha pasado por alto. En estas páginas nos vamos a

[1] Impulsó la creación de la Sociedad Filarmónica de Calahorra en los años treinta, de la que fue su director.

Recibido: 29-09-2021 | Aceptado: 10-12-2021



Fig. 1. P. Gutiérrez Achútegui. Foto: Archivo Bella.

ocupar de sus aportaciones a dicha disciplina y al conocimiento de los lugares arqueológicos del municipio. Los yacimientos calagurritanos y de su entorno se pueden considerar los primeros en ser investigados y podemos decir que realizó una carta arqueológica de los mismos. Yacimientos que nuevas investigaciones han valorado adecuadamente en las últimas décadas y son un exponente de la riqueza arqueológica del subsuelo calagurritano. A ello hay que sumar su interés por los vestigios romanos de Calahorra y la valoración de los restos arqueológicos.

Los precedentes

Desde el siglo xvi encontramos ya referencias históricas a una serie de restos arqueológicos en la ciudad. El calagurritano Melchor Díez y Fuenmayor (1577-1640), en el epílogo de su obra inédita



Fig. 2. Estela de Longinos. Foto: Archivo Bella. Dibujo de J. A. Llorente (según Espinosa, 1986: 29).

Blasones y grandezas de la ciudad de Calahorra (1639), menciona la existencia de restos de una *arcuatio*, concretamente seis arcos en la «boca del río Sorbán». Aporta las dimensiones y características del circo, que lo considera una de las obras destacadas de la ciudad, aunque lo interpreta como una naumaquia (González, 2012: 183). Señala que la ciudad «tuvo vaños [sic] y termas de suntuoso y fuerte edificio». Estos relatos constituyen los testimonios de una época en la que se ensalzaban las glorias y grandezas de España.

El político y eclesiástico Juan Antonio Llorente (Rincón de Soto, 1756-1823) fue uno de los principales historiadores antiguos de la Inquisición. En 1782 se desplaza a Calahorra, hasta que en 1785 se establece en Madrid, alcanzando el cargo de secretario de la Inquisición de Corte (Díaz-Andreu; Mora, y Cortadella, 2009: 389). En el campo de la epigrafía, es el primero que aporta datos sobre el hallazgo de la lápida de Longinos (CIL 2984) (fig. 2), que se encontró el 4 de marzo de 1788 al noroeste de la ciudad, próxima al circo. Cinco días después del hallazgo, J. A. Llorente informa a la Real Academia de la Historia en una serie de cartas (Cebrián, 2002: 259-260) y en la publicación *Monumento romano, descubierto en Calahorra 4 de marzo de 1788* (Llorente, 1789). El epígrafe se encontraba embutido en una de las paredes del antiguo ayuntamiento, en la actual plaza del Raso. Lamentablemente fue destruido hacia 1943, cuando se derribó el edificio, aunque en la actualidad se conserva una reproducción en los jardines del Paseo del Mercadal. La inscripción fue descifrada en su época por el bibliotecario, numismático y jurista Francisco Pérez Bayer, quien se desplazó hasta Calahorra para llevar a cabo dicha labor (Clares, 2012: 22).

Ramón Subirán y López de Baró, en *Recopilación de noticias históricas de la ciudad de Calahorra* transmitía la siguiente información: «En mil setecientos noventa y siete abriéndose zanjas para las paredes de un corral al final de calle de la Bueyerías, junto a las eras de San Andrés, en el

Noroeste de la población se sacaron trozos de columnas y otros fragmentos que indicaban haber existido allí templo» (Subirán, 1878: 31).

«En mil ochocientos abriéndose zanjas para la Casa de los Expósitos en el sudoeste del pueblo (actual Colegio Teresianas) se descubrieron arcaduces de barro y una pequeña estatua ecuestre a la Española antigua, jinete sin estribos» (*Ibidem*: 32). Este mismo autor nos ofrece noticias sobre la aparición de restos escultóricos en el complejo Clínica-Eras-San Blas. Así dice textualmente: «En el año mil ochocientos seis excavando en el mes de abril las zanjas para la fábrica del cementerio se descubrieron cadáveres, fragmentos de edificios romanos, una estatua de niño y otras antiguas en las eras, al Norte de la ciudad, junto a la ermita de la Concepción, al oriente del camino para Navarra».

El carmelita descalzo P. Lucas, en *Historia de Calahorra y sus glorias*, considera el circo «argumento de la magnificencia de esta ciudad […] Sus paredes eran de ladrillo y argamasa». Nos informa de las medidas: «la longitud era de 489 pasos ordinarios y geométricos 244 y medio» (P. Lucas, 1925: 137) e incluye en esta publicación tres fotografías de los restos que quedaban en la época, correspondientes una al hemiciclo y las otras dos a los laterales. Asimismo, dedica un párrafo a «Acueductos, termas o baños» y dice al respecto que «se encuentran aún restos o pilas llamadas los baños, las termas; una que el vulgo ha venido denominando pila de los moros, pero que es terma romana admirable por el cemento o argamasa, debajo de la explanada del antiguo cementerio» (P. Lucas, 1925: 148-149).

La figura de Pedro Gutiérrez Achútegui

Su formación tiene lugar a finales del siglo XIX, cuando este político carlista participó activamente en las instituciones locales y regionales relacionadas con la arqueología. En 1931 entra en la política local, siendo elegido concejal por el Partido Jaimista. Diez años más tarde, es nombrado vocal de la Guía Turística Regional, era delegado de Monumentos Artísticos e Históricos para la ciudad de Calahorra y su partido judicial, lo que implicaba que estaba encargado de la defensa del patrimonio artístico. Finalmente, en el año 1952 fue nombrado comisario local[2] de Excavaciones Arqueológicas (Sanz, 1969: 222).

P. Gutiérrez fue nombrado hijo predilecto de la ciudad el 23 de febrero de 1964 (Martínez, y Del Rincón, 1999). A ello se añade que tanto la Biblioteca Municipal de Calahorra, como el Orfeón llevan su nombre y se le erigió un busto en bronce en el Planillo de San Andrés. No en vano en 1970 el Ministerio de Educación y Ciencia le había concedido la Medalla de la Orden de Alfonso X el Sabio, destacando una serie de méritos como su trabajo al frente del Archivo Municipal (1945-

[2] La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (CGEA) se crea el 9 de marzo de 1939 por una Orden dictada por el Ministerio de Educación Nacional con sede en Burgos. Su período de existencia fue de dieciséis años (1939-1955), siendo sustituida por el Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. La principal función de la CGEA era «el cuidado administrativo, la vigilancia técnica y la elaboración científica» de las excavaciones arqueológicas en el territorio nacional (Díaz-Andreu, y Ramírez, 2001: 328). En un primer momento dependía de la Jefatura de Archivos, Bibliotecas y Museos, y se le atribuyeron las competencias que había tenido la antigua Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Posteriormente, en 1940, la CGEA pasó a depender de la Dirección General de Bellas Artes. La estructura interna de la CGEA quedaba definida de la siguiente manera: bajo la autoridad de la Comisaría General, ubicada en Madrid, se nombraron Comisarios Provinciales o Locales de Excavaciones Arqueológicas (Orden de 30 de abril de 1941). Los nombramientos debían recaer en «personas debidamente capacitadas», pero no recibían remuneración alguna.
En Logroño el nombramiento recae en la figura de Pedro González y González (Autol, 29-6-1877-Logroño, 14-5-1949). Sacerdote y antropólogo, recopiló enseres, trajes y muchos objetos pertenecientes a la vida tradicional que él vivió a comienzos del siglo XX en la sierra riojana, con la intención de crear un museo etnográfico, como le propuso a la Comisión Provincial de Monumentos de la que formó parte (Díaz-Andreu, y Ramírez, 2001: 330). En 1938 fue nombrado cronista de La Rioja, cedió sus múltiples objetos a la Diputación Provincial de Logroño y se dedicó en esos años a inventariar todo el rico material que durante cuarenta años había recopilado. Entre ellos figura una «colección de monedas de Calahorra y otras cecas adquiridas en esta provincia» (Luis, 1944: 408).

1970), la Biblioteca (1950-1970) y sus escritos históricos sobre Calahorra. Asimismo, fue uno de los pioneros de la arqueología calagurritana. No vamos a incidir en estas páginas en su biografía, ni en su participación en las variadas actividades musicales, artísticas o archivístico-bibliotecarias, sino que nos centraremos en su papel como precursor de la arqueología calagurritana del siglo xx.

De formación autodidacta, el acercamiento a la historia de Calahorra y a la arqueología le lleva a estudiar la obra del P. Lucas de San Juan de la Cruz *Historia de Calahorra y sus glorias* (P. Lucas, 1925), con quien mantuvo una activa correspondencia. En ella se encuentra una colaboración de Gutiérrez bajo el título: «La ciudad subterránea según el mismo señor P. Gutiérrez. Objetos encontrados» (*Ibidem*: 150-155). Además, como él mismo señala, «para ilustrar la Historia de Calahorra del R. P. Lucas, se hicieron fotografías de los posibles vestigios de las Paletillas» (Gutiérrez, 1956: 78). Del reputado arqueólogo Blas Taracena recoge la descripción de la «Dama de Calahorra» (Taracena, 1942: 29 y 1945). Del historiador calagurritano R. Subirán y López de Baró recoge la lápida de Longinos (Subirán, 1878: 30), además de una ingente cantidad de noticias sobre yacimientos arqueológicos y lugares de interés histórico. También consulta obras históricas riojanas como *Historia general y crítica de La Rioja* (Oca, 1906: 1911) o el opúsculo de la estela de Longinos de la correspondencia de Juan Antonio Llorente a la Real Academia de la Historia. Ya en su etapa final conocerá la obra de M. Ruiz Trapero (1968) sobre las acuñaciones hispanorromanas de *Calagurris*.

Su entorno intelectual

Hay que señalar su relación con J. B. Merino Urrutia, presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño (1939-1978). A este respecto, en su Disertación leída en el Salón de los Reyes del Monasterio de Yuso, al ser nombrado académico de honor de la Academia de la Lengua Vasca (Merino, 1974: 240), dice sobre el calagurritano: «Desde fines del siglo pasado el incansable investigador don Pedro Gutiérrez Achútegui se dedicó con interés a salvar muchas piezas de Calahorra y su amplia zona, cuyos hallazgos pueden situar la población de esa zona riojana entre 1800 a 1400 antes de Cristo […]».

Es coetáneo de otro investigador de la historia de Calahorra, el canónigo Fernando Bujanda, el cual dedicó su labor a investigar los archivos eclesiásticos (Sainz, 1998: 152), en tanto Gutiérrez Achútegui lo hizo con los archivos civiles. En los escritos de Gutiérrez hay algunas referencias a notas publicadas por este investigador (Gutiérrez, 1956: 73).

Dentro del ámbito cultural de la época, Gutiérrez mantuvo contactos con especialistas de la arqueología del siglo xx, como el arqueólogo y director del Museo Arqueológico Nacional, B. Taracena; con A. García y Bellido, catedrático de Arqueología en la Universidad Complutense, miembro de la Real Academia de la Historia y del Instituto Arqueológico Alemán; con M. Ruiz Trapero, catedrática de Epigrafía y Numismática de la Universidad Complutense; con J. M.ª de Navascués, uno de los representantes del patrimonio arqueológico y artístico más influyentes del periodo posterior a la Guerra Civil, director del Museo de Tarragona y del Arqueológico Nacional entre 1952 y 1967.

Las fuentes para el estudio de los yacimientos calagurritanos que prospectó, comienzan con la publicación de «*Calagurris Ivlia Nassica*: estudio de investigación de objetos arqueológicos encontrados en la ciudad de Calahorra y emplazamiento topográfico de los mismos en tiempos remotos» (Gutiérrez, 1948: 189-210). Como él mismo manifiesta en el prólogo, justificaba su trabajo con las siguientes palabras: «es producto de un tenaz y profundo cariño por las cosas de su pueblo natal». Y añade que no pretende «decir la última palabra sobre las antigüedades de Calahorra, sino dejar sentadas las bases para que otros en tiempos venideros puedan continuar la obra emprendida partiendo de estos datos».

Dentro de su producción intelectual, destaca *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra*[3] (Gutiérrez, 1981), a la que se suman otros artículos sobre arqueología de la ciudad, fruto de su colaboración en la revista *Berceo*, como «Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra» (1955: 451-476 y 1956: 63-94), donde vuelve a recoger la anterior descripción de 1948, ampliada y con abundantes detalles.

En *Calahorra. Itinerario artístico de la ciudad* (Gutiérrez, 1969) dedica un breve capítulo a la Calahorra romana, en el que hace referencia al circo, la ceca de *Calagurris* y los troqueles de Monte Perdiguero.

En 1966 publica *Calahorra vencedora e invencible. Historia de la ciudad extractada para centros docentes* (Gutiérrez, 1966), en cuya dedicatoria dice: «Nada puede amarse si no se conoce. Este es el objeto del presente estudio de la ciudad de Calahorra, ofrendado a los niños y juventud de ella, para que conozcan su pasado y brillantes hechos como también las virtudes de algunos de sus Preclaros hijos y así conociendo y amando a su patria chica, los hombres del mañana darán días de esplendor imitando a sus antecesores».

Prehistoria

Señala la aparición de materiales prehistóricos tallados, como puntas de flecha en sílex, en Monte Perdiguero y alrededores, y molinos de mano. Entre los yacimientos neolíticos, debemos citar sus referencias al hallazgo de «hachas» pulimentadas en varios puntos del entorno de Calahorra: Perdiguero, camino de Rincón, San Felices y El Valladar» (Gutiérrez, 1955: 464; Cañada, 1973: 159).

Cultura celtibérica

Aporta datos sobre la aparición de cerámica celtibérica en la vertiente del cementerio viejo, próximo al Centro de Higiene, La Clínica, encima de la barca de Azagra, en la Salmilla y en la Torrecilla Alta, donde señala la presencia de hallazgos cerámicos sueltos, algunos de los cuales presentan decoración pintada negra hecha a pincel (Gutiérrez, 1948: 190 y 1955: 465).

Yacimientos romanos del casco urbano

La importancia que tuvo *Calagurris* en época romana es sobradamente conocida. Fue una de las principales ciudades vasconas en época romana (Estrabón 3, 4, 10; Ptolomeo 2, 6, 6). El primitivo *oppidum* celtibérico jugó un importante papel durante las guerras sertorianas y por ello fue una de las ciudades castigadas por Pompeyo con su consiguiente destrucción en el 72 a. C., convirtiéndose hacia el 27 a. C. en *municipium civium romanorum* y desarrollando a partir de entonces su urbanismo con edificios como el foro, templo, termas o circo, además de la red de distribución de agua y cloacas. Se transforma en el centro político, administrativo, económico y religioso del Alto-Medio Valle del Ebro, gracias a su situación estratégica en la red de comunicaciones terrestres como *mansio* de la *via de Italia in Hispanias* entre *Caesaraugusta* y *Asturica Augusta*, y fluviales con su proximidad al Ebro, como escala intermedia entre los puertos fluviales de *Vareia* (Varea, Logroño) y *Caesarugusta*

[3] Los dibujos que ilustran su monografía *Historia de Calahorra* se deben al artista calagurritano Pablo Torres Cascante (1923-2015).



Fig. 3. Depósito funerario del Paseo del Mercadal. Foto: Archivo Bella.

(Zaragoza). La ciudad siguió gozando de una buena posición después de la caída del Imperio de Occidente; muestra de ello es su conversión en sede episcopal.

Los datos aportados por sus fuentes escritas se han visto corroborados en las últimas décadas por los hallazgos arqueológicos. Sus descripciones analizan cómo se desarrollaron las edificaciones de carácter público de la ciudad, su urbanismo. Pero no se limitan solo al *pomerium* del *municipum* sino que también incluyen su *territorium*, como es el caso de las obras destinadas a dotar a la *civitas* y al entorno urbano de todos los servicios necesarios para su abastecimiento hidráulico y sus vías de comunicación.

1. Depósito funerario del Paseo del Mercadal

De gran interés es la descripción que lleva a cabo sobre el conjunto funerario recuperado al construir el Instituto Nacional de Previsión en 1948 (fig. 3), procedente de la necrópolis del Paseo del Mercadal (Espinosa, 1984: 120-124; Luezas, 2020: 83-102), compuesto por cerámica común (ollas reutilizadas como urnas cinerarias, cuencos trípodes, tapaderas), ungüentarios de cerámica y vidrio, cerámica engobada y lucernas (fig. 4). Así en *Calagurris Ivlia Nassica* describe así el hallazgo (Gutiérrez, 1948: 191):

> «En el mes de enero pasado en el solar del futuro Instituto de Previsión, en el Mercadal, han aparecido diversas vasijas pertenecientes a un ajuar necrológico, destacando entre ellas una vasija de barro rojo liso de dos asas muy esbelta, de 11 cm de alto por 11 de diámetro; está completa. Una lucerna o (candil) de barro fino color rojizo, hecha a molde, es de recipiente circular, decorado con una concha, de un mechero de 9 cm de largo y 3 cm de alto. En la planta dentro de un círculo, se aprecia el dibujo, poco marcado, de un ave de cuello y pico largos, tal vez la marca de alfarero.
> Un pomo de vidrio, algo verdoso, muy fino, de cuello largo con gollete y acampanado, es alargado midiendo 11 cm de largo y 2 y medio en lo ancho del vientre. Como el de barro ya descrito se empleaba como ungüentario para esencias.



Fig. 4. Lucerna del depósito funerario del Paseo del Mercadal.

Un ánfora de barro fino a torno de 18 cm por 14 de diámetro en el vientre de forma elegante de un asa está entera y tiene su plato de asiento. Las vasijas restantes son cinco ollas parecidas a vasos, destacando una de barro casi negro, muy esbelta. También aparecieron varios fragmentos de cristal de otro pomo y tres monedas ilegibles… Todos estos objetos de la necrópolis, con otros varios forman colección en el nuevo edificio de la Casa Consistorial».

2. Circo

El edificio, ubicado al noroeste de la ciudad y cuyo eje longitudinal tenía una orientación noreste-suroeste, se localizaba entre las calles Paletillas y Teatro. De hecho, el topónimo de la actual calle Paletillas deriva de las paredillas del circo que eran visibles hasta el siglo XIX. Esta monumental obra de edilicia, cuyo trazado ha quedado fosilizado en el Paseo del Mercadal, tenía una planta alargada y en el centro de la arena se situaba la *spina*, que la dividía en dos. Respecto al circo, llama la atención su apelativo de naumaquia (Gutiérrez, 1981: 51-53), que toma del P. Moret, quien afirmaba que «no era circo máximo el edificio y sí una gran naumaquia […]» (Moret, 1766: 42-43). En lo referente a esta tipología del edificio, debemos señalar que en la historiografía tradicional de los siglos anteriores y de la época era habitual considerar los circos como naumaquias, donde se remedaban batallas navales.

Gutiérrez señala que «por el año 1924, al hacer una fosa en la Glorieta, para colocar un surtidor de gasolina (hoy desaparecido) salieron cimientos del hemiciclo» occidental del circo (1956: 78). Y puntualizaba sobre esta edificación: «hasta los años 1875-1885 en los alrededores del Paseo del Mercadal, por entonces casi todo sin edificios, existieron muros, de unos dos metros de alto por 65 de ancho, de argamasa romana y sobre ellos paredes de ladrillo […] Los correspondientes a la parte norte se les conocía como Paledillas o Paredillas, nombre del que deriva la calle homónima.

Parte de la pared de los almacenes de la fábrica la Universal estaba levantada sobre el muro lateral de la derecha […] y en esa parte había una prominencia de terreno muy larga desde esta fábrica al hemiciclo que el público ocupábamos para presenciar las carreras de velocípedos que por entonces se empezaban a celebrar en Calahorra» (1981: 51-52). Asimismo, nos informa de que «en el año 1840 el Mercadal estaba convertido en era de trillas» (*Ibidem*: 255).

Tras el cese de los juegos de espectáculos y su abandono en época tardoantigua, el edificio sirvió como cantera de materiales de construcción, siendo desprovisto de sus sillares y elementos pétreos. En cuanto a la cronología del edificio, Gutiérrez no se pronuncia. Humphrey sitúa el circo de *Calagurris* en un segundo momento de la construcción de este tipo de edificios en *Hispania*, a partir del siglo II d. C., fecha en que construyen sus circos ciudades más pequeñas como Sagunto, *Italica*, Santiago de Caem, Luz de Tavira o Zafra. Al primer momento, siglo I, corresponden los circos de *Tarraco*, Mérida, Toledo o *Valentia* (Humphrey, 1986: 361-362 y 385).



Fig. 5. Piscina termal conocida como «Pila de los Moros». Foto: Archivo Bella.

Gracias a la descripción y recuperación de los depósitos funerarios del Paseo del Mercadal, a los que hemos aludido anteriormente, hoy sabemos que la construcción del circo implicó una vasta remodelación urbanística de este espacio, situado en la zona occidental de la ciudad, y la amortización de la necrópolis occidental. Este hecho se constata en otros circos romanos de *Hispania* como *Segobriga* (Cebrián; Hortelano, y Ruiz de Arbulo, 2017: 167-174), *Valentia* (Ribera, 1996) o la *Colonia Patricia Corduba* (Córdoba) (Murillo *et al.*, 2001: 57-74).

3. Termas del Norte

Sus datos no se limitan a los edificios de espectáculos, sino que aporta información sobre los sistemas de captación, abastecimiento y distribución de agua, así como sobre las termas. Las referencias más antiguas a las termas del Norte las encontramos en *Calagurris Ivlia Nassica*, donde les dedica un apartado, describiéndolas así: «Hasta el año de 1940 en que fue destruida existió en la parte norte, debajo del Centro de Higiene una terma de argamasa romana en la que se apreciaba la entrada del agua en forma de paralelogramo que se conocía con el nombre de pila de los moros [...] Por el año 1874 parte de ella fue destrozada para hacer una era de pan trillar quedando unos 20 metros cuadrados con unas paredes de un metro aproximadamente de alto, que es la que últimamente desapareció» (Gutiérrez, 1948: 206). Incluye además una fotografía de la «Pila de los Moros» (fig. 5) y el plano ideal de la ciudad romana, donde sitúa las piscinas termales (fig. 6 A) (Gutiérrez, 1948: 297-208).

Gutiérrez Achútegui vuelve a recoger esta información en *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra*, en el capítulo «Edad antigua», bajo el título «Termas y baños» (1981: 56-58). Describe la «Pila de los Moros» y tres termas más pequeñas en el ángulo que forman las calles Eras y Cuesta de Juan Ramos, añadiendo que en la parte baja de la colina aparecía un subterráneo de bastante longitud, relacionado con las termas para calentar el agua.

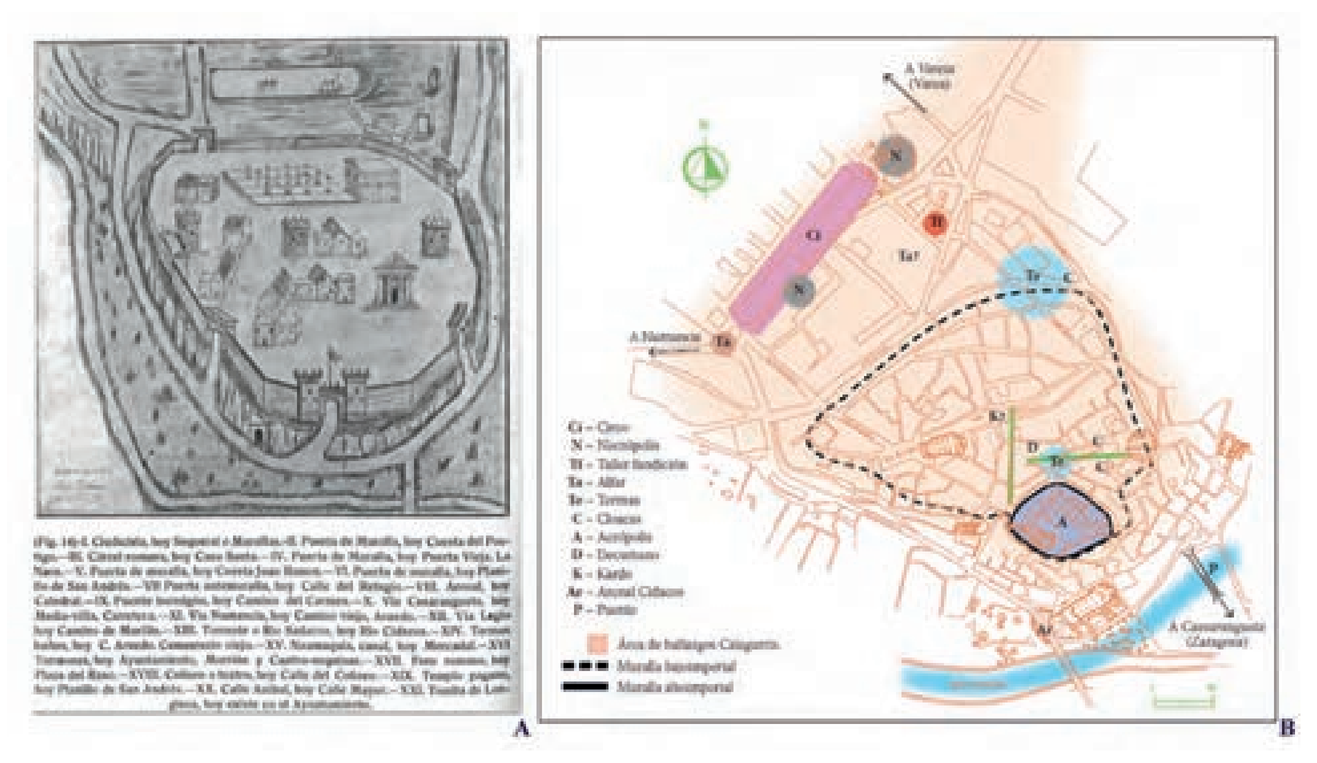


Fig. 6. A. Plano ideal de la ciudad (P. Lucas, 1925: 134). B. Plano de la antigua *Calagurris* (según Cinca, y González, 2011: 94).

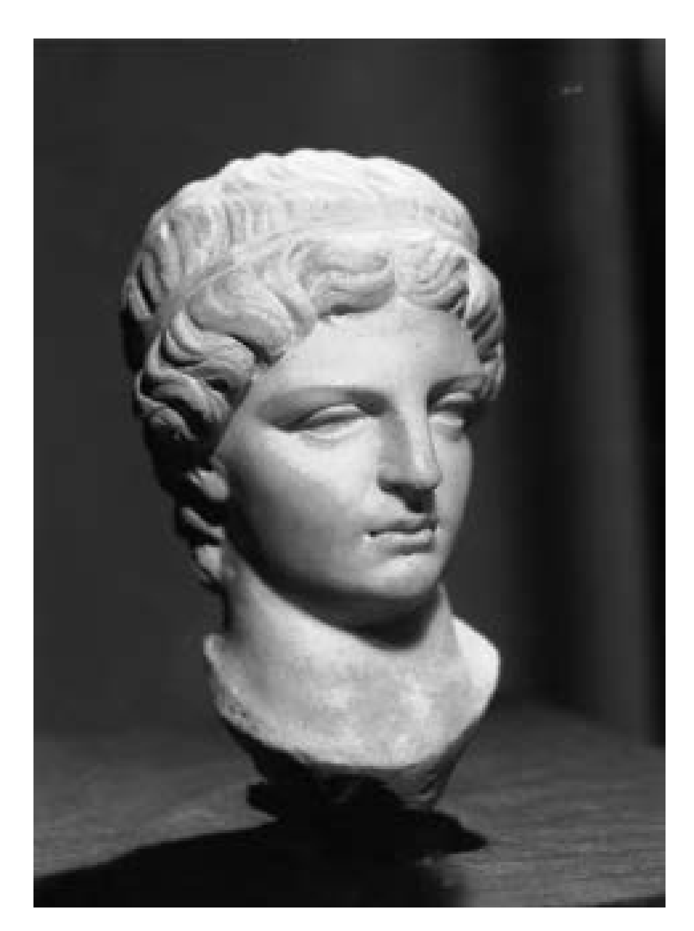


Fig. 7. «Dama Calagurritana» o efebo. Foto: Archivo Bella.

El calagurritano hace referencia a otro conjunto, las termas de la carretera de Arnedo. En este sentido, señala: «en el paso a nivel del ferrocarril de Arnedillo, junto a la estación del Norte, aparecieron otros baños, como también se descubrieron otros al edificar las casas de los números 32 a 36, que se hallan junto a la Travesía de la carretera de Arnedo. El baño de mayores dimensiones que hemos conocido estaba emplazado en la parte Oeste de la ciudad, entre la calle del antiguo matadero y la Cuesta del Río… donde se edificó una fábrica de conservas sobre él y en las tapias del patio, que caen a la Cuesta del Río, todavía se aprecian vestigios de este baño».

En *Calahorra: guía turística de la ciudad* (Gutiérrez, 1960: 8-9), vuelve a incluir una fotografía de la «Pila de los Moros» y el plano ideal de la ciudad romana, con las piscinas termales.

En 1935, en el Centro Rural de Higiene, próximo al yacimiento de La Clínica o termas del Norte, se produjo el hallazgo de la conocida como «Dama Calagurritana» (fig. 7), hallada según su manuscrito de forma casual al reforzar

la cimentación del desaparecido ambulatorio médico. El hallazgo de la pieza lo relata en *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra* (1981: 470). La pieza fue encontrada por el operario Emilio Pascual, que la entregó al aparejador municipal Sr. Litago, quien a su vez la transfirió a P. Gutiérrez (Luezas, 2010: 11-36).

4. Planillo de San Francisco y zona de San Andrés

El Planillo de San Francisco es la zona de representatividad pública de la ciudad, lugar donde la tradición ha recogido que se ubicaba el conjunto foral.

Gutiérrez Achútegui menciona la existencia de restos constructivos en la zona de la iglesia de San Andrés con sillares, muros y contrafuertes. Por los vestigios que salieron al otro lado de la parroquia, al hacer las obras de la Electra Calahorrana, a mediados del siglo pasado, deduce la existencia del sistema de almacenes, que fueron reaprovechados por la iglesia para recoger los diezmos y primicias (Gutiérrez, 1981: 60; Espinosa, 1984: 115). En la calle de San Andrés, también se tiene noticia de la aparición de columnas, mosaicos y sillares que se integraron en algún edificio de carácter público, al que se le atribuyó una funcionalidad religiosa, hipótesis que está por confirmar (Gutiérrez, 1981: 60-61; Espinosa, 1984: 116-117).

En *Calagurris Ivlia Nassica* señala la aparición de huesos en gran cantidad en el Planillo de San Andrés (Gutiérrez, 1948: 209), lo que se ha visto confirmado en el seguimiento efectuado en 2014, durante la urbanización de esta zona (Ramos, 2015: 109), aunque la cronología de estos enterramientos parece más bien moderna.

Dentro de los pavimentos musivarios hay que señalar el mosaico descubierto en 1925 en la manzana conformada por las calles Enramada y San Andrés n.º 9. Su tema principal es el trenzado de múltiples cabos o nudo de Salomón, a base de teselas de color negro (gris azulado), blanco, rojo suave y ocre amarillo. Junto a este mosaico fue hallado otro fragmento en las obras del horno de Juan Subero en la calle Enramada. Añade que debieron aparecer otros mosaicos de los que no se conservan ni fragmentos ni su descripción (Gutiérrez, 1948: 196 y 1981: 31; Cañada, 1973: 152; Lasheras, 1984: 124; Luezas, y Gil, 2013: 11-12).

5. Muralla

La descripción más extensa sobre la muralla la lleva a cabo en 1956 (Gutiérrez, 1956: 72-74). Determina el trazado de la muralla y la posición de las torres y puertas. La posición de estas últimas en *Calagurris* estuvo condicionada por la topografía del cerro sobre el que se asentó. Se conocen varias puertas principales de entrada a la ciudad, y dispuestas en los cuatro puntos cardinales. Respecto a la puerta del Planillo de San Andrés, en la actualidad hay investigadores que dudan de su cronología romana, llevándola hasta el siglo xvi (Iguácel, 2002: 43). Lo mismo sucede con el recinto amurallado, del que conocemos con certeza el tramo de El Sequeral (fig. 8), de cronología altoimperial (Iguácel, 2007: 425-436), y el tramo de las traseras de la calle San Blas, de la segunda mitad del siglo iii d. C.

Dedica un apartado a la acrópolis o ciudadela, emplazada en la parte más alta de la ciudad, el actual Rasillo de San Francisco. A ella se accedía por el arco de El Sequeral, puerta de medio punto (hoy desaparecida) que describe como «puerta de piedras sillares, de unos dos metros de ancha por tres de alta, de arco rebajado, de ocho dovelas y la clave» (Gutiérrez, 1956: 74).



Fig. 8. P. Gutiérrez junto a la muralla ciclópea de El Sequeral. Foto: Archivo Bella.

Yacimientos del término de Calahorra

1. Monte Perdiguero

Recoge la noticia sobre el hallazgo fortuito de los troqueles en Monte Perdiguero, conservados en la actualidad en el Instituto Valencia de don Juan, Madrid. Así, dice textualmente (Gutiérrez, 1981: 32-33): «Hacia finales del siglo XIX, en el Monte Perdiguero, trabajando un labrador en una viña, encontró dos troqueles en forma cilíndrica de unos 15 cm de largo, de la fábrica de la moneda establecida en *Calagurris*. En uno de los extremos estaban los negativos de la moneda muy bien conservados, y por el otro extremo era por donde recibían los golpes de maza para la acuñación. Junto a ellos aparecieron unas cuantas monedas (denarios de plata imperiales) de los mismos troqueles, que todo estaba metido en un caldero de bronce. Estos objetos los adquirió el ex ministro Guillermo de Osma y Scull, quien dispuso que después de su muerte pasase todo su museo, incluidos estos troqueles al Museo Nacional de Arqueología, y actualmente en el museo de Valencia de Don Juan de Madrid»[4].

[4] El P. Lucas añadía: «Gran cantidad de estos objetos y el troquel se encuentran en Madrid y pertenecieron al sabio calahorrano don Vicente Tutor» (P. Lucas, 1925: 151).



Fig. 9. P. Gutiérrez delante de los machones del acueducto de Sorbán. Foto: Archivo Bella.

El hallazgo tuvo lugar en 1890, 1 km al sur de Calahorra, y se componía de un caldero de bronce, que contenía cinco troqueles y varias monedas acuñadas con ellos de *C y L Caesares*. La emisión se ha atribuido a los talleres de *Lugdunum*, siendo *Calagurris* una oficina auxiliar de la ceca imperial lionesa establecida desde el 15 a. C. (Espinosa, 1984: 141-142; García-Bellido, 2004: 104-106).

2. Acueducto romano

Las primeras referencias las encontramos en *Calagurris Ivlia Nassica*, donde dedica un apartado al acueducto de Alcanadre (Gutiérrez, 1948: 194). De forma errónea señala que llegaban sus aguas hasta Calahorra, pasando por la carretera de Arnedo y el alto de la Pinilla. Remite al artículo publicado por Blas Taracena (1942: 17-47), interpretando los canales de drenaje del circo en el Mercadal como acueductos. Habla de las derivaciones del acueducto por las calles Estrella, Enramada y San Andrés. Sin embargo, la descripción más extensa la hallamos en *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra,*, donde describe los ocho arcos del acueducto de Alcanadre y la anchura del *specus*. De interés es su comentario sobre el expolio o pillaje de sillares de esta obra de ingeniería hidráulica al señalar que «la acción destructora del tiempo y muy principalmente la de los hombres para sacar materiales de construcción han ido haciendo desaparecer lo que en otro tiempo fue una joya para *Calagurris*» (Gutiérrez, 1981: 54).

Seguidamente describe los restos del acueducto de la carretera de Arnedo/Sorbán (fig. 9). En la bibliografía de la época se consideraba el mismo acueducto, con origen en Navarra y una longitud de 52 km. En la actualidad se descarta que el acueducto de Alcanadre fuera una fuente de aprovisionamiento de agua a la ciudad de *Calagurris*, sirviendo a los enclaves rurales. A continuación dedica un apartado a las derivaciones del acueducto más extenso que en la publicación de 1948,

añadiendo que los canales del acueducto pasaban por debajo de las calles Mártires, Grande y Mayor. Esto se ha visto corroborado en el seguimiento arqueológico realizado en la calle Mártires n.º 24, donde las estructuras del circo se asientan sobre dichos canales.

3. Presa de la Degollada

Gutiérrez Achútegui (1981: 43), al hacer referencia al poblado de La Torrecilla, lo relaciona con la presa de la Degollada: «De esto se deduce que el Pantano que hubo en la Degollada estaba al servicio de los moradores de aquel poblado (La Torrecilla), que por todos los indicios es de creer fueran de posición acomodada». Y prosigue: «En el paraje denominado la Degollada, aparecen vestigios de un muro de argamasa romana, de unos 40 metros de largo por uno y medio de alto, y de bastante grosor; su forma es arqueada hacia adentro, y está cortado por la yasa. Este dique cerraba la garganta, pues al lado opuesto se ve la continuación, y de ahí el nombre de la Degollada, que en realidad queda degollado el paso. Por la acción del tiempo ha quedado suspendido más de ocho metros, porque las aguas constantemente van ahondando la yasa o torrentera. Como a medio kilómetro, hacia el Recuenco, se encuentran vestigios de aquella época, es de suponer que este pantano, formado por el dique estaba al servicio de aquellos moradores y también se ven vestigios del cauce de la salida a la derecha, hacia Aldeanueva» (Gutiérrez, 1981: 58).

4. Torrecilla Alta

Esta villa del entorno de *Calagurris* es asimismo objeto de su interés y sobre ella aporta la siguiente información: «Al bajar para dar vista al pantano del Recuenco, a mano izquierda, existe una gran extensión de terreno en el que estuvo enclavado un poblado romano, pues en la superficie hay gran cantidad de fragmentos de tejas, ladrillos, *terra sigillata*, tinajas o hydrias, ánforas, vidrio verdoso, hierro, lucernas, terreres, etc. [...]

En el año 1948, el agricultor y propietario de una heredad en esta zona, tuvo el acierto de hacer un sondeo, sacando gran profusión de ladrillos de varios marcos, y además de otros objetos, se encontró parte del Hipocausto. Este consistía en unas galerías de unos 50 cm. de ancho, en forma de parrilla, que estaban debajo del pavimento de la planta baja de la casa, que ordinariamente eran de un pico, cubiertas con chapa de argamasa, y que iban a un punto donde había un horno en la parte Norte, formando corrientes de aire caliente [...] Además de apreciarse que estas galerías están ennegrecidas por las quemaduras y el humo, se encontró un pedazo de ladrillo refractario con indicios de haber soportado el fuego» (Gutiérrez, 1981: 43).

En la actualidad, ante la ausencia de excavaciones arqueológicas en esta zona de la villa, no se ha podido comprobar esta noticia.

5. Nistral o Monte del Inestral

Es otro yacimiento del término de Calahorra digno de mención. Gutiérrez Achútegui (1981: 43) afirma: «En las proximidades de las viñas de D. Pelayo Díaz [...] se aprecia la existencia de un poblado, tal vez ibérico, por el trazado de las viviendas, construidas con cantos rodados y por los vestigios de cerámica, pero romanizado por los trozos de teja y de sigillata, en el que se aprecia la figura de un niño. Su extensión es bastante dilatada y en varios sitios, las paredes o cimientos afloran marcando el plano de la casa.

Hasta hace unos 30 años, testigos oculares [...] que poseían tierras próximas, afirman que las paredes eran por lo menos de un metro de alto, y que en el lucido interior tenían dibujos con

ramos, cabezas y otros adornos. Poco a poco fueron derribándolas para aprovechar la piedra rodada y algunos sillares en las edificaciones de la ciudad. La mayoría de la piedra de las tapias del nuevo cementerio, en 1886, fue traída de esas ruinas».

6. Puente

Resultan sorprendentes las referencias realizadas sobre el puente, Gutiérrez Achútegui (1981: 58-39), recopila diversas noticias históricas sobre el puente que cruzaba el río Cidacos, que considera romano: «En el paso del Cidacos de la vía Cesaraugusta (camino del Carmen desde el Crucifijo hasta el río) existió un puente de argamasa y sillares. El arranque, por la parte de la ciudad, se encuentra en el camino del río y el de circunvalación, próximo al antiguo Hospital, y en parte de él se asienta la casa núm. 10, que hace esquina» (Gutiérrez, 1948: 208). Hallazgos arqueológicos recientes han desvelado que el puente de siete arcos que describe es de cronología medieval.

Transmite la noticia del uso de sillares del puente en la construcción del colegio San Agustín (Gutiérrez, 1981: 58-59), señalando: «Por el año 1894, para aprovechar la piedra en la construcción del Colegio de San Agustín, fueron derribados la mayoría de los machones que quedaban, desde la orilla al arranque».

7. Vía romana

Tampoco escapa a su interés la calzada en su tramo de Murillo. Gutiérrez Achútegui (1981: 60) señala: «Hasta hace poco, en el antiguo camino de Murillo, hoy carretera, próximo a los pasos del agua que cruzan el camino, aparecían trozos empedrados […] que la tradición aseguraba eran las veredas romanas, por lo que se desprende que venía de Zaragoza hacia el Crucifijo, para atravesar el Cidacos por el mencionado puente, y continuar por el camino de Murillo hasta Briviesca (Virovesca)».

Colección

Gutiérrez Achútegui acopió gran cantidad de material de calidad singular, que representaba los aspectos esenciales de la historia antigua de Calahorra y su entorno. En las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales* (VV. AA., 1950: XVII) figura la colección Gutiérrez Achútegui con los siguientes datos: P.(ropiedad) D. Pedro Gutiérrez Achútegui. S.(ituación) Calle Enramada, núm. 24. C.(olección) Objetos procedentes de la misma ciudad de Calahorra.

El *Noticiario arqueológico hispánico* (VV. AA., 1955-1956: 303) dice textualmente que los objetos arqueológicos de *Calagurris Ivlia Nassica* se encuentran repartidos entre la Catedral y la colección Gutiérrez Achútegui.

El *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, en el apartado «Calahorra» y en el epígrafe «Casa Consistorial», dice al respecto: «allí está montado por Don Pedro Gutiérrez Achútegui, un pequeño museo con una colección arqueológica de restos romanos y prerromanos recogidos en Calahorra. Entre ellos destacan busto en bronce (0,30) del siglo IV, y una antefija con palmeta procedente de las termas, un torso de Cupido en mármol (0,25) que parece del siglo II, cabeza imperial caliza que parece del III o comienzos del IV, (0,50), cabeza de Venus (0,20) que parece del II, fragmento de mosaico en retícula que parece del II cabeza tosca con el frente deshecho Y una gran antefija en palma rota en arenisca del III; diversas monedas, fragmentos de *sigillatas* y otras cerámicas y vidrios romanos, algunas monedas e idolillos mejicanos. Hay además dos privilegios rodados de Fernando IV y Juan II» (Moya *et al*., 1975: 234).

De gran relevancia es el inventario de la colección que transcribe J. Cañada, director de la Biblioteca de Logroño (Cañada, 1973). La colección constaba de diez vitrinas más una vitrina separada que albergaba la «Dama de Calahorra», frente a las catorce del año 1969. Resulta evidente que debió de haber alguna reorganización de los fondos de la colección.

Su colección destaca en el terreno de la plástica romana y por constituir una colección arqueológica completa, con representación de todas las épocas, y por su especialización en arqueología, sobresaliendo el conjunto escultórico, que posee piezas singulares, de notable valor artístico. Tampoco faltan piezas de cronología tardorromana como una jarra con dos asas, procedente del yacimiento del Cascajo o Villanueva (Gutiérrez, 1948: 195). Entre las piezas de cronología medieval, están presentes algunas cerámicas sin vidriar, como tapaderas, y vidriadas de la calle San Andrés, así como un atifle o utensilio de alfarero, de procedencia desconocida, pero que nos confirma la presencia de producción alfarera medieval en Calahorra. Entre los metales, hay que reseñar una aguijada de esta misma cronología.

La colección cubre todo el espectro posible, pues no solo están representadas piezas emblemáticas, sino también los objetos de uso cotidiano (fig. 10). Tras la muerte de P. Gutiérrez, el 17 de mayo de 1973, su hijo C. Gutiérrez donará la colección al Ayuntamiento de Calahorra. Posteriormente, en 1978, se procede al desmontaje de las vitrinas y se retiran las piezas a los sótanos del Ayuntamiento, donde permanecerán hasta la creación del Museo Municipal. En la actualidad, y tras la reconversión del Museo en Museo de la Romanización, su colección está integrada dentro de la exposición permanente y las salas de reserva de este último (Luezas, 2017: 1655-1664).

Yacimientos del casco urbano	Tipo de hallazgo	Bibliografía Gutiérrez Achútegui
Calle Arrabal	Escultura romana	1948: 194
Avenida de la Estación	Bronce: fiel de balanza	1955: 469 1981: 26
La Basconia	Disco cónico de mármol Proyectiles de *ballista*	1948: 194 1981: 192
Calle Mediavilla	TSG, árula	1981: 26-27
Calle San Andrés	Columnas romanas	1948: 209
	Mosaico romano	1948: 196
Calle Cavas	Proyectiles de *ballista*	1948: 193
	Ara de mármol Fustes y basas de columna	 1984: 192
Calle Enramada	Molino Tubería de plomo	1948: 195 1948: 195
Calle Grande	Escultura: *herma* cabeza de guerrero	1981: 29
Calle San Blas	Bronce: ponderal de balanza Áureo de Nerón Entalle de ágata	1948: 192 1948: 194 1948: 194
Asilo de la Concepción Carretera de Murillo 17	*Lateres*	1948: 195
Colegio Teresianas Calle Mediavilla	Estatua ecuestre bronce (desaparecida)	1948: 192
Colegio San Agustín Avenida de la Estación	Garfio-llave de hierro	1948: 192
Fábrica Martínez Baroja C/ Eras	Pomo de vidrio	1948: 194

Tabla 1. Yacimientos de procedencia de la colección en el casco urbano.

Yacimientos del casco urbano	Tipo de hallazgo	Bibliografía Gutiérrez Achútegui
Fábrica Jacinto Ibáñez Carretera de Arnedo	Redomas de vidrio	1955: 471
Ermita de la Concepción	Epígrafe	1948: 198-199
Fábrica Basilio Torres	Anillo de oro con entalle de Diana	1948: 194
Paseo del Mercadal Instituto Nacional de Previsión	*Lateres* romboidales y rectangulares Ajuares funerarios	1948: 191
Vertiente del Cementerio Viejo	Cerámica celtibérica	1948: 190
Termas del Norte	Escultura romana: «Dama»/efebo Pintura mural y estuco romanos Vaso de paredes finas decorado a molde G. VAL. VERDULLUS Adornos de nácar Colmillos de jabalí Astas de ciervo	1948: 193-194 1948: 195 1948: 191 1948: 197 1948: 197 1948: 197
Alrededores del Cementerio Viejo	Teselas sueltas	1948: 196
Villa Carmen C/ Doctor Chavarría	Tuberías de plomo	1981: 29

Tabla 1. Yacimientos de procedencia de la colección en el casco urbano.

Fotografías arqueológicas

Fue uno de los primeros calagurritanos en adquirir una cámara fotográfica, destacando su contribución al fondo fotográfico del Archivo Bella. Tomó fotografías de yacimientos y de materiales arqueológicos. Entre los primeros hay que mencionar las murallas de El Sequeral, los machones del acueducto romano al pie de Sorbán, del acueducto de Alcanadre o de la piscina termal conocida como «La Pila de los Moros», en el yacimiento de La Clínica. Todos ellos son testimonios de vital importancia en los campos de la poliorcética, edilicia, obras hidráulicas e ingeniería romanas, prácticamente desaparecidas en la actualidad. También son dignas de mención las imágenes sobre materiales o piezas arqueológicas como la «Dama» o efebo de Calahorra, el mosaico de la calle San Andrés, la lápida de Longinos, o el depósito funerario del Paseo del Mercadal. Conocía el papel de la fotografía como instrumento para apoyar el discurso arqueológico. En este sentido, hay que destacar la importancia de esta especialidad en el campo de la documentación arqueológica en el último tercio del siglo xix y primera mitad del xx (González, 2007), ya que Gutiérrrez Achútegui realizó una valiosa labor al documentar los yacimientos arqueológicos no solo del casco histórico sino del entorno, e ilustrando publicaciones e inventarios de los vestigios arqueológicos de su ciudad natal. En la actualidad, sus fotografías son utilizadas como técnica auxiliar en los trabajos de investigación, documentación y divulgación del patrimonio arqueológico.

Valoración

A la hora de valorar en conjunto la labor de Gutiérrez Achútegui en el campo de la arqueología, hay que señalar que sus trabajos consistían, no tanto en llevar a cabo los propios de excavación, sino en las tareas de prospección y documentación de los yacimientos. También su contribución se plasma en la realización del estudio de los materiales procedentes de los mismos y su catalogación, siendo su colección uno de los puntos fuertes. Alabado por unos y denostado por otros, le debemos su conservación y salvación en los adversos días del conflicto bélico que asoló España. Aunque muchas veces se le ha criticado la falta de rigor científico y de método estratigráfico, hay que tener en cuenta que este erudito local vivió en una época de escasos medios económicos, en la que no existía una «arqueología científica» que valorase la excavación estratigráfica y la contextualización de los objetos;

por el contrario, lo importante era descubrir piezas singulares. Aunque utiliza *cerámicas empavonadas* para referirse a algunas variedades de *terra sigillata* decorada, es el primero que da a conocer y describe un vaso de paredes finas decorado a molde y firmado por el ceramista *G(aius) Val(erius) Verdullus* (Gutiérrez, 1948: 191 y 1981: 39; Mínguez, 1989), procedente de las termas del Norte (fig. 10).

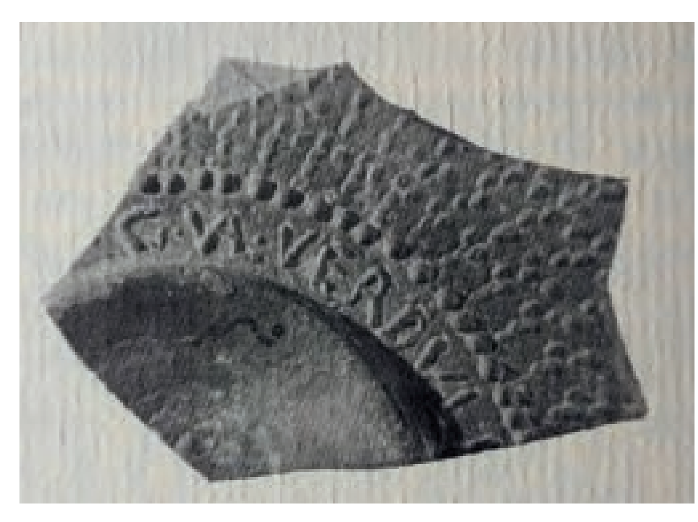


Fig. 10. Fragmento de cerámica de paredes finas con el epígrafe G(*aius*) VAL(*erius*) VERDVL(*lus*). (Según Espinosa, 1984: 132).

En el campo de la epigrafía, otra de sus debilidades es la interpretación de la estela funeraria de *Iulius Longinus*. Dejándose llevar por la falta de objetividad, la pone en relación con uno de los soldados de la Pasión de Cristo (Gutiérrez, 1955: 457).

Valoria Escalona, autor de una relación de yacimientos locales, en «Calahorra arqueológica» (Valoria, 1973: 139) señala: «al escribir este pequeño estudio rindo homenaje sencillo y cariñoso a ese gran hijo de la milenaria Calahorra. Muchos de los yacimientos arqueológicos citados en este trabajo fueron localizados por el propio D. Pedro e incluso algunos de ellos fielmente estudiados y descritos por él mismo».

Entre los aspectos positivos, hay que mencionar su interés por el estudio de la cultura material y la arqueología urbana, la división que establece por periodos cronológicos y los primeros atisbos de arqueología funeraria. El plano de la ciudad de *Calagurris* que elaboró, con su numeración, anotaciones y leyendas, constituye la primera referencia gráfica que contiene información sobre sus edificios públicos, el recinto amurallado, abastecimiento de agua, estelas funerarias, etc. Sin embargo, conviene aclarar que corresponde al plano del siglo III d. C. con el recinto amurallado bajoimperial, que deja fuera edificios públicos monumentales como las termas o el circo.

Los primeros testimonios en defensa del patrimonio arqueológico los encontramos en su monografía. Así, en relación al circo, añade: «en el año 1873 se trata de la venta de varios solares del Paseo del Mercadal y el Sr. Presidente y el Sr. Díaz protestan de tal venta por ser una cosa tan antigua y parte integrante del Mercadal. El 28 de febrero de 1889 se propone la venta de la parte izquierda del Paseo del Mercadal junto a las Paletillas (Paredillas)» (Gutiérrez, 1981: 271 y 276). Este hecho, unido al ensanche urbanístico de la ciudad hacia esta zona, y la construcción de fábricas industriales, provocó la desaparición de sus estructuras. Se hace eco del expolio y reutilización de elementos arquitectónicos del puente de piedra medieval frente al arco de San Miguel, en el Arrabal. Gutiérrez Achútegui (1981: 58-59) indica que «por el año 1894, para aprovechar la piedra en la construcción del Colegio de San Agustín, fueron derribados la mayoría de los machones que quedaban, desde la orilla al arranque».

Asimismo, señala la falta de concienciación entre los obreros que llevaban a cabo determinadas obras ante la aparición de objetos arqueológicos. Al hacer el desmonte del ferrocarril Calahorra-Arnedillo en los años veinte del siglo pasado, frente a los machones del acueducto del cerro Sorbán, «uno de los obreros aseguró haber visto vasijas talladas en grijo, y no concediéndoles ninguna importancia las tiraron al relleno» (Gutiérrez, 1955: 464). En *Calagurris Ivlia Nassica*, en el apartado «Vidrio», menciona la aparición de varias redomas llenas de sustancias rojas y cenizas, en unas obras próximas al nuevo Hospital (La Clínica), y «como los obreros no apreciaron la importancia las tiraron» (Gutiérrez, 1948: 194).

Finalmente, aporta datos sobre objetos arqueológicos en bronce, desaparecidos o vendidos, como un amorcillo de 14 cm, así como una estatua ecuestre en el Colegio Teresianas, y la venta por 50 pesetas de un vaso o crátera con cuatro patas arqueadas, adornado con una guirnalda, que fue encontrado por un labrador en el Monte Perdiguero en 1890 (Gutiérrez, 1955: 471).

Bibliografía

Cañada, J. (1973): «Restos arqueológicos y numismáticos en la "colección Gutiérrez Achútegui" de Calahorra», *Miscelánea de arqueología riojana*. Edición de Javier Cañada. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 147-161.

Cebrián Fernández, R. (2002): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: Antigüedades e inscripciones, 1748-1845. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Cebrián Fernández, R.; Hortelano Uceda, I., y Ruiz de Arbulo, J. (2017): «El circo romano de "Segobriga" (Saelices, Cuenca). Carreras sobre las lápidas», *La glòria del circ: curses de carros i competicions circenses*. Edición de Jordi López Vilar. Tarragona: Fundación Privada Mutua Catalana, pp. 167-174.

Cinca, J. L., y González, R. (2011): *Historia de Calahorra*. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra.

Clares Molero, J. L. (2012): «La moneda en los fondos de la Sección de Estado del Archivo Histórico Nacional», *La Moneda: Iinvestigación numismática y fuentes archivísticas. Encuentros Científicos de la Cátedra de Epigrafía y Numismática de la UCM*. Edición de M.ª Teresa Muñoz Serulla. Madrid: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional y el Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología de la UCM, pp. 216-236.

Díaz-Andreu, M.; Mora, G., y Cortadella, J. (coords.) (2009): *Diccionario histórico de la arqueología en España (siglos xv-xx)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Díaz-Andreu, M., y Ramírez Sánchez, M. E. (2001): «La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (1939-1955). La administración del patrimonio arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista», *Complutum*, n.º 12, pp. 325-343.

Espinosa Ruiz, U. (1984): *Calagvrris Ivlia*. Logroño: Ayuntamiento de Calahorra-Colegio Oficial de Aparejadores y A. T. de La Rioja.

— (1986): *Epigrafía romana de La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

García-Bellido, M.ª P. (2004): *Las legiones hispánicas en Germania: moneda y ejército*. Anejos de Gladius. Madrid: CSIC-Ediciones Polifemo.

Giménez de la Rosa, M.; Espinosa, U.; Ortiz de Urbina, C., y Lavin, A. (eds.) (1999): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: Cantabria, País Vasco, Navarra, La Rioja. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

González Reyero, S. (2007): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). Cien años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia.

González Sota, R. (2010): «El calagurritano Melchor Díez y Fuenmayor (1577-1640): un historiador de su tiempo», *Kalakorikos*, n.º 15, pp. 161-192.

Gutiérrez Achútegui, P. (1948): «*Calagurris Ivlia Nassica*: estudio de investigación de objetos arqueológicos encontrados en la ciudad de Calahorra y emplazamiento topográfico de los mismos en tiempos remotos», *Berceo*, n.º 7, pp. 189-210.

— (1955): «Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra», *Berceo*, n.º 37, pp. 451-476.

— (1956): «Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra», *Berceo*, n.º 38, pp. 63-94.

— (1966): *Calahorra, vencedora e invencible. Historia de la ciudad extractada para centros docentes*. Calahorra: Gráficas Gracia.

— (1969): *Calahorra. Itinerario artístico de la ciudad*. Calahorra: Ayuntamiento de Calahorra.

— (1981): *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra*. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra.

Humphrey, J. H. (1986): *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.

Iguácel, P. (2002): «El trazado urbano», *Así era la vida en una ciudad romana: Calagurrris Iulia*. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra.

— (2007): «El Sequeral: un nuevo tramo de la muralla romana de Calagurris Iulia», *Caesaraugusta*, n.º 78, pp. 425-436.

Lasheras, J. A. (1984): «Restos musivos romanos en Calahorra», *Calahorra: bimilenario de su fundación. Actas del I Symposium de Historia de Calahorra*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 121-128.

Llorente, J. A. (1789): *Monumento romano, descubierto en Calahorra 4 de marzo de 1788*. Madrid.

Luezas, R. A. (2010): «La "Dama" de Calahorra: setenta y cinco años después», *Kalakorikos*, n.º 15, pp. 11-35.

— (2017): «Museo de la Romanización en Calahorra. Historia de la institución», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35. Número extraordinario: «150 años de museos arqueológicos en España». Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes, pp. 1655-1664.

— (2019): «La colección arqueológica Gutiérrez Achútegui», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 38, pp. 241-258.

— (2020): «La necrópolis altoimperial del Paseo del Mercadal en Calagurris (Calahorra, La Rioja)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 39, pp. 83-102.

Luezas, R. A., y Gil Zubillaga, L. (2013): «Mosaicos romanos en Calahorra», *Belezos*, n.º 22, pp. 10-15.

Luis Monteverde, J. (1944): «Noticias sobre coleccionistas y colecciones de monedas de Burgos y su provincia (2)», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, n.os 89-99 (3.er y 4.º trimestre), pp. 406-408.

Martinez San Celedonio, F. M., y Del Rincón, M.ª J. (1999): *El calahorrano Pedro Gutiérrez Achútegui, hijo predilecto de la ciudad: biografía y memorias*. Calahorra: ed. del autor.

Merino Urrutia, J. B. (1974): «Historia de la presencia del vascuence en La Rioja», *Berceo*, n.º 87, pp. 237-244.

Mínguez, J. A. (1989): «La producción de paredes finas con decoración a molde del ceramista Gaius Valerius Verdullus y su difusión por el valle del Ebro», *Actes du Congrès de Lezoux*. Edición de Lucien Rivet. Marsella: Société Française d'Etude de la Céramique Antique en Gaule, pp. 181-189.

Moret, J. de (1766): *Investigaciones históricas de las antigüedades del Reyno de Navarra*. Pamplona: Imprenta de Pascual Ibáñez.

Moya, J. G. (dir.) (1975): *Inventario artístico de Logroño y su provincia* , vol. I: *Ábalos-Cellórigo*. Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.

Murillo, J. F. *et al*. (2001): «El circo oriental de Colonia Patricia», *El circo en Hispania romana (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001)*. Edición de Trinidad Nogales y Francisco Javier Sánchez-Palencia. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 57-74.

Oca, E. (1906 y 1911): *Historia general y crítica de La Rioja*. Logroño: Imp. de Esteban Oca.

P. Lucas de San Juan de la Cruz (1925): *Historia de Calahorra y sus glorias*. Valencia: Tipografía del Carmen.

Ramos Aguirre, M. (2015): «Seguimiento arqueológico en la urbanización del Planillo de San Andrés (Calahorra, La Rioja)», *Kalakorikos*, n.º 20, pp. 103-126.

Ribera Lacomba, A. (1996): «La topografía de los cementerios romanos de "Valentia"», *Saitabi*, n.º 46, pp. 85-100.

Ruiz Trapero, M. (1968): *Las acuñaciones hispano-romanas de Calagurris: su ordenación cronológica y su trascendencia histórica*. Barcelona: Instituto Antonio Agustín de Numismática del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sainz Ripa, E. (1998): «Fernando Bujanda, investigador de la historia de Calahorra», *Kalakorikos*, n.º 3, pp. 151-168.

Sanz Pastor, C. (1969): *Museos y colecciones de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.

Subirán, R. (1878): *Recopilación de noticias históricas de la ciudad de Calahorra*. Logroño: Federico Sanz.

Taracena, B. (1942): «Restos romanos en la Rioja», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 15, pp. 17-47.

— (1945): «Excavaciones en la Rioja», *Rioja Industrial,* año XXVI, n.º 21.

Valoria Escalona, M. A. (1973): «Calahorra arqueológica», *Miscelánea de arqueología riojana*. Edición de J. Cañadas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 139-146.

VV. AA. (1950): *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (Extractos)* vols. 9-10 (1948-49). Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid: Aldus.

VV. AA. (1956): *Noticiario arqueológico hispánico,* vols. 3-4 (1954-55). Madrid: Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

Carlos Cerdán Márquez y la arqueología onubense. El *castellum* de Casa de los Dragos (Marigenta, Zalamea la Real)

Carlos Cerdán Márquez and the archaeology at Huelva. The Casa de los Dragos *Castellum* (Marigenta, Zalamea la Real)

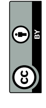
Juan Aurelio Pérez Macías (japerez@uhu.es)
Universidad de Huelva. España
Luis Iglesias García (luis.iglesias@atalayamining.com)
Atalaya Mining. España
Enrique C. Martín Rodríguez (enriquec.martin@juntadeandalucia.es)
Museo de Huelva. España

Resumen: En este trabajo se dan a conocer las anotaciones que Carlos Cerdán Márquez fue reuniendo a lo largo de los años sobre los yacimientos arqueológicos de la provincia de Huelva. C. Cerdán fue el impulsor de la creación del primer museo arqueológico de la provincia de Huelva, el germen del actual Museo de Huelva, y ejerció de comisario de Excavaciones Arqueológicas de la provincia. Sin embargo, están inéditas muchas de sus notas sobre los yacimientos arqueológicos de la provincia, de los que iba recibiendo noticias en sus visitas profesionales a los distintos pueblos de Huelva. Estos apuntes constituyen un extenso catálogo de yacimientos y algunos de ellos están sin inventariar. Se dedica un comentario a uno de ellos, la Casa de los Dragos (Marigenta, Zalamea la Real), una pequeña fortificación romana que se relaciona con otras fortificaciones que se construyeron en épocas tardorrepublicana y augustea para controlar la cuenca minera de Riotinto.

Palabras clave: C. Cerdán. Historiografía. Arqueología. Suroeste de España. *Castellum* romano.

Abstract: This paper unveils the annotations that Carlos Cerdán Márquez collected over the years on the archaeological sites of the Huelva province (southwestern Spain). C. Cerdán was the one who promoted the development of the first archaeological museum in this province, paving the way to its current Museum. He served as the official Commissioner of Archaeological Excavations of the province; however, many of his notes, based on the information he gathered during his professional visits to villages and archaeological sites, remain unpublished. A rich assemblage that today constitutes an extraordinary sites catalog, many of which are also unpublished. A particular comment is dedicated herein to one of them, the Casa de los Dragos (at Marigenta, Zalamea la Real), a small Roman fortification related to the chain of forts built in Late Republican and Augustan times in order to control the Riotinto mining area.

Keywords: C. Cerdán. Historiography. Archaeology. SW Spain. Roman *castellum*.



En la historia de la investigación arqueológica de la provincia de Huelva destaca con nombre propio la contribución de don Carlos Cerdán Márquez (Alcántara, 1910-Huelva, 1990), a quien hay que reconocer su esfuerzo por salvar otra parte de su patrimonio arqueológico menos relevante y su

Recibido: 05-03-2021 | Aceptado: 19-12-2021

trabajo en pro de su revalorización y difusión, es decir, su apasionado intento por crear un museo arqueológico donde pudiera incrementarse, conservarse y exponerse este rico patrimonio. Este trabajo paciente de C. Cerdán dio sus frutos en 1970, cuando se construyó un nuevo edificio y se inauguró el actual Museo de Huelva. No vamos a tratar de su biografía ni del largo camino recorrido hasta la apertura del Museo de Huelva, aspectos ya conocidos (Martín, y Prados, 2006). En esta ocasión se ofrecen las claves para comprender la relación de C. Cerdán y el patrimonio arqueológico de la provincia de Huelva.

La figura de C. Cerdán representa la cara opuesta de esa historia de la arqueología de los grandes descubrimientos arqueológicos de Huelva, la que recorrió toda la geografía provincial, donde disfrutó de sus paisajes y paisanajes, sus mejores compañeros de viaje. Baste este modesto trabajo de recopilación de sus notas como una muestra de nuestro más sincero y merecido homenaje a la labor desinteresada que desarrolló a lo largo de tantos años.

C. Cerdán Márquez, comisario de Excavaciones y director del Museo Arqueológico

C. Cerdán tuvo una formación alejada de las humanidades y de la historia. Estudio Ingeniería Industrial en Barcelona y Madrid, donde obtuvo además el Grado de Doctor Ingeniero. Después de estos estudios, su vida laboral se inicia en las minas de Riotinto, dentro de la Rio Tinto Company Limited, y, en opinión de Martín y Prados, debió de nacer aquí su interés por la arqueología y las antigüedades (Martín, y Prados, 2006: 103), probablemente al tener contacto con la magnífica colección arqueológica que se encontraba en las instalaciones de esta compañía minera. Esta colección, formada gracias a la conciencia conservacionista de algunos técnicos británicos, D. Williams, L. V. Salkield y R. E. Palmer, entre otros, había ido tomando cuerpo debido a los numerosos descubrimientos que se producían por los movimientos de máquinas en las áreas que habían sido cementerios y zonas de hábitat de época romana, en especial durante la apertura de los cortas de Lago y Dehesa, un lugar que sería denominado a partir de ese comento como Llano de los Tesoros (Luzón, y Ruiz, 1970). También fue docente en la Escuela de Trabajo. Su relación con la arqueología tuvo dos vertientes: una, la creación del primer museo arqueológico en Huelva, y otra, su labor como comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas.

Su verdadero trabajo en defensa del patrimonio arqueológico onubense se desarrollaría a partir de su ingreso por oposición en el Cuerpo de Ingenieros Industriales. Sus nuevas responsabilidades le permitían desplazarse por todo el ámbito provincial en sus visitas de inspección, trabar amistades e indagar sobre los yacimientos arqueológicos más conocidos en cada municipio. En sus notas, que se encuentran depositadas en el Fondo Carlos Cerdán del Museo de Huelva, puede entenderse el ahínco con el que se dedicó a su nueva afición, pues en todos los pueblos preguntaba por los sitios antiguos. Sin saberlo, estaba confeccionando la primera carta arqueológica de la provincia de Huelva, aunque nunca sistematizó sus escritos. Pronto fue nombrado comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas (1945) y se dedicó a las excavaciones de los sepulcros megalíticos de la provincia, sobre todo en las necrópolis dolménicas de Pozuelo (Zalamea la Real) y La Zarcita (Santa Bárbara de Casa). En esta época mantuvo buenas relaciones con los arqueólogos de su tiempo, Conchita Fernández Chicarro, Juan de Mata Carriazo, Francisco Collantes de Terán, etc. Entre todos ellos destaca su amistad sincera con Luis Pericot, quien le animaba a seguir con sus exploraciones y excavaciones. Gracias a la ayuda que le brindaron George y Vera Leisner, el matrimonio alemán que realizaba el primer corpus de megalitos de la península ibérica, sus trabajos pudieron salir a la luz en una monografía de la serie Excavaciones Arqueológicas en España, que con el título de *Los sepulcros megalíticos de Huelva* fue impresa en el año 1952.

Una de sus grandes pasiones fue la consecución de un museo arqueológico para Huelva, labor en la que también desplegó toda su energía, recogiendo piezas, buscando donaciones, etc., en algunas ocasiones con no muy buen resultado, pues recibió algunas contestaciones fuera de tono, como la realizada por Serafín Ruiz Castroviejo, superior del Monasterio de la Rábida, en el que había una pequeña colección arqueológica expuesta en muy malas condiciones, quien despachó su petición con una negativa y muy malas maneras (Pérez; González, y Rodríguez, 2014: 936). Sus mejores aliados y amigos fueron los coleccionistas locales Enrique Pérez Núñez y Jesús García de Soto, a los que pidió ayuda, pues «hay que llenar de momento catorce vitrinas». En ocasiones llegó incluso a comprar monedas, como el intento de adquirir la colección de Luis Herves Prieto de Trigueros. También hizo gestiones ante Tomás Prieto de la Cal para que donara al Museo los objetos de las excavaciones en el dolmen de Soto, que tenía en su finca La Ruiza. Para conseguir más materiales, también contactó con Mr. Artur T. Gough, de la compañía minera de Riotinto, pero no recibió contestación. Gracias a las gestiones realizadas por el alcalde de Alosno, desde Tharsis se le envió una relación de los materiales arqueológicos que estaban en poder de la compañía minera, entre los que destacaba una inscripción romana, «jarros, pucheros y botellas de barro, candiles pequeños de barro» y otros vasos de vidrio, botellas, jarros, platos y «bombona».

Sus méritos fueron reconocidos por sus contemporáneos; sirva de ejemplo la descripción que hizo Juan Antonio Gaya Nuño del pequeño Museo instalado por él en la Fábrica de Gas: «[…] El Museo de Huelva, compresivo de objetos arqueológicos y artísticos, existió a comienzos de nuestro siglo con escasa personalidad y holgura de vida. Su Sección de Bellas Artes, parece que con algún cuadro de Valdés Leal, algún otro flamenco y otros representativos de la pintura local, está almacenada, sin visibilidad, en el Instituto de Segunda Enseñanza. Por el contrario, ha logrado mayor fortuna la sección arqueológica, que constituye museo autónomo, bajo los cuidados del Estado y la Diputación Provincial, pero más concretamente por los de su director desde 1947, don Carlos Cerdán, quien ha instalado limpiamente el Museo en una rotonda de la antigua Fábrica de Gas, en las afueras de la ciudad, carretera de la Punta del Sebo. El Museo, de entrada gratuita, es visitable a las horas normales […]» (Gaya, 1955: 114).

En el Museo se exhibían los materiales exhumados por él en sus excavaciones de los sepulcros dolménicos de la provincia: en los dólmenes de Zalamea la Real (Grupo Pozuelo) y la necrópolis de sepulcros de falsa cúpula de La Zarcita en Santa Bárbara de Casa, un gran ídolo placa de un sepulcro de corredor que había excavado en Cabezas Rubias, el depósito donado por Jesús García de Soto (que contenía lucernas romanas, paleocristianas y árabes), y *sigillatas* y vidrios romanos procedentes de la mina de Valdelamusa (Luzón, 1975: 319), término municipal de Cortegana. Las piezas más singulares eran las dos estelas nazaríes que se encontraron en el Convento de las Agustinas (Huelva), que todavía hoy se conservan en el Museo de Huelva. Completaban la colección un grupo de ánforas romanas halladas en la Ría de Huelva y azulejos de Niebla.

La búsqueda de materiales para el Museo le hizo contactar también con algunos alcaldes de la provincia para poder recuperar objetos de los que tenía noticia. Así hizo con el alcalde Aroche a propósito de un «cipo funerario» (¿?) de 1 × 0,35 × 0,35 m, un ara anepigráfica aparecida en la finca de José Jara, situada en la carretera de La Contienda, inédita aún y en estudio por el equipo del CIL II. En otros casos eran los regidores municipales los que le comunicaban algunos hallazgos, como sucedió en 1956 con el alcalde de Nerva, quien le informó de la aparición de un ánfora romana que se encontró «en uno de los cerros que circundan la villa» y se ofreció para su depósito en el Museo. El hallazgo de más interés se produjo en Aljaraque, en donde se personó C. Cerdán tras aparecer un horno romano en 1944. En la visita pudo comprobar que en el lugar existían muchos fragmentos de ánforas «muy estropeados», pero pudo situar el lugar del descubrimiento y tomar las medidas de sus dimensiones (3,60 m de diámetro). Las excavaciones clandestinas lograron extraer dos ánforas completas que fueron depositadas en el Ayuntamiento, que fueron reclamadas por C. Cerdán en

1946. Se trata del taller alfarero de Las Cojillas, cuya prospección ha permitido comprobar que fabricaba ánforas del tipo Beltrán IIB, dolios, morteros y ollas de cocina (Campos; Pérez, y Vidal, 1999; Campos, y Pérez, 2014: 518-523).

Se interesó asimismo por el Museo de Niebla. Siempre estuvo atento a este Museo y se preocupó de la defensa de la muralla, entonces ya Monumento Nacional. Insistió ante Joaquín María de Navascués, inspector general de Museos Arqueológicos, para que nombrara un conservador para las murallas de Niebla, que se podría encargar a la vez de ese abandonado Museo. En una hoja aparte en papel milimetrado dibujó la planta de una fortificación, a la que no nombra. Por la planta, debe tratarse de la muralla de Niebla, entre la Puerta del Buey y la Puerta del Buey Nueva, en la que se observan los adosamientos de la antigua casa de Elena Whishaw, el Museo de Niebla (Acosta, 2003).

Fue nombrado comisario provincial de Excavaciones gracias a las gestiones de Julio Martínez Santa-Olalla, comisario general de Excavaciones Arqueológicas, a quien había dado noticias de los hallazgos de sepulcros megalíticos. Un amigo común, Bernardo Sáenz Martín, le dio noticias del nombramiento antes de que le llegara por conducto oficial y le felicitaba de esta forma. «[…] Te felicito por el descubrimiento que espero sea seguido muy pronto de otros tal vez mejores. Ves como tenía razón D. Julio al decir que en la provincia de Huelva tenían que salir muchas cosas. Ya irán saliendo […]». Un tiempo después le informaba de que se le concedía subvención para excavaciones y le pedía poder acompañarlo en las excavaciones de alguna cueva neolítica o un sepulcro como el de Soto. De esta y otras cuestiones y de sus preocupaciones por paralizar las excavaciones clandestinas quedan huellas en su documentación. Vamos a resumir a continuación algunas de sus actuaciones, las más desconocidas y las que revisten mayor interés.

Su cargo de comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas le obligaba a ofrecer información sobre algunos hallazgos singulares. En este apartado destaca la correspondencia mantenida con A. García y Bellido en 1957 para ofrecerle datos sobre el enterramiento de El Palmarón (Niebla). Le indica que se ha entrevistado con «un amigo mío, testigo presencial del hallazgo […]», para que señale por las fotografías que le mandaban desde Madrid cuáles correspondían al sepulcro de Niebla. La tumba fue encontrada en 1933 en el Cabezo Palmarón de Niebla (Pingel, 1975; Belén, 1995) y en opinión de C. Cerdán se trataba de una tumba púnica que aprovechaba un pequeño dolmen de construcción más antigua, algo que hay que poner en duda después del hallazgo de sepulturas fenicias de corredor y cámara como la de Trayamar (Niemayer, y Schubart, 1976). Le comenta que «además de la jarra de bronce estudiada por Vd.» se encontró:

– Un brasero de plata medio calcinado de unos 45 cm de diámetro.
– Restos de un brasero de bronce con asas de unos 45 cm de diámetro, cuyas asas figuraban manos.
– Una especie de diadema de estilo oriental de unos 25 cm de diámetro de plata con perlas calcinadas.
– Pequeñas cuentas de oro.
– Varios puñales y espadas de hierro.

Le indicó además que ese ajuar fue vendido al Sr. Calzadilla de Badajoz por varios anticuarios, salvo las armas de hierro, «que fueron a parar a un aficionado de la provincia».

Gracias a sus informaciones se convirtió en el mejor conocedor de la arqueología de la provincia, y muchos investigadores entraron en contacto con él para pedirle ayuda. Uno de ellos fue Álvaro d’ Ors, quien le preguntó por inscripciones romanas al tiempo que se ofrecía para estudiarlas. Francisco Collantes de Terán le contactó para que le indicara las sepulturas prehistóricas que conocía en el término de El Madroño (Sevilla), para incluirlas en el Catálogo Arqueológico y Artístico de la

Provincia de Sevilla. Otros estudiosos más cercanos, como Víctor González Tello, historiador local de Aracena, también le solicitaron información de «hallazgos prehistóricos o las sepulturas árabes, halladas en el Distrito de Aracena».

También estuvo atento a la existencia de pecios antiguos, y entre estas noticias destaca una carta dirigida en 1951 a la Comandancia de Marina. En ella contaba que había restos de una embarcación del siglo XVIII «entre los puntos denominados Mata del Difunto y Torre de la Higuera». Ya había contactado con la empresa Desguaces y Salvamento de Buques, que trabajaba en la Barra del Puerto de Huelva, a fin de que hiciera un «reconocimiento submarino». Pedía autorización para que se realizara este trabajo, pero imaginamos que nunca llegó la autorización y colaboración. Para estar al corriente de los hallazgos submarinos entró en contacto con pescadores de los pueblos de la costa, quienes le informaron en más de una ocasión del hallazgo de ánforas romanas que quedaban retenidas en las artes de pesca. De la Isla Canela le dijeron que en 1925 se encontraron siete columnas y que en la Barra de San Bruno (de Ayamonte) el mar se tragó un pueblo, ya que donde se calaba la «Almadraba Regente» se enganchaban las redes en las ruinas.

Vigiló con interés asimismo los trabajos que se desarrollaban en la Isla de Saltés, entre ellos uno de replantación de higueras en enero de 1950. Y por indicación de Martínez Santa-Olalla realizó una excavación de 17 zanjas en busca de materiales protohistóricos que pudieran relacionar el asentamiento con Tarteso, pero en todas las zanjas solo aparecieron cimientos, tejas y cerámicas de época medieval islámica.

Cuando tenía noticias de excavaciones clandestinas, iniciaba las gestiones para recuperar los materiales arqueológicos. Un ejemplo de ello fueron sus intentos de recuperar los ajuares de la necrópolis de Las Cefiñas (Aroche). Aunque su principal preocupación en las encuestas era la localización de monumentos megalíticos, resulta curioso que en Aroche solo visitara el conocido en la finca de La Belleza. Con toda probabilidad su intención era conseguir el material para el Museo Arqueológico de Huelva y de ahí que anotara los hallazgos y quién los conservaba. En una de sus hojas pueden conocerse los objetos que habían salido de la necrópolis: 5 platos de barro, 2 vasos de bronce, 2 figurillas triangulares de bronce, 1 pendiente de oro de 4 gramos, 5 puntas de lanza, 2 candiles de barro, 1 moneda de cobre, diversos trozos de barro cocido, fragmentos de cristal y varios trozos de hueso. Al lado de cada uno de los objetos de la lista se encuentran indicadas las personas que los tenían: Antonio Cortes (Los Andreses), Antonio Florido Cortés (Los Bravos) y Antonio Macías Rodríguez (Los Bravos). Ante estos hechos, dirigió escrito a la Comandancia de la Guardia Civil para que se realizaran averiguaciones sobre estas excavaciones clandestinas, de la que recibió contestación indicándole que «en dicho punto no han existido excavaciones clandestinas, y sí obras de construcción de una carretera en cuyos trabajos han aparecido algunos objetos de escaso valor». Debió de sentirse defraudado con el servicio, pues él sabía qué había salido de valor y quién lo tenía. Al final, la mayor parte de estos objetos se perderían, salvo algún fragmento de *sigillata* africana que logró recuperar don Amadeo Romero Tauler, de Cortegana (Luzón, 1975: 308), profesor de Enseñanza Secundaria y gran aficionado, una persona culta y bondadosa que gozaba de gran predicamento en toda la comarca y que logró recuperar los vasos de *sigillata* africana, de los cuales entregó uno al Museo Municipal de Aroche (Pérez, 1987: lám. 1). Al menos, en el atestado de la Guardia Civil (19 de agosto de 1952) se ofrecen algunos detalles de la necrópolis: «lo único ocurrido es que se está construyendo una carretera y al cortar una trinchera a la salida de la población se han descubierto unas sepulturas abiertas en el suelo y cubiertas con lanchas de piedra sin desbastar, dentro de las cuales había algunos objetos de barro que se han roto y algunos trozos de tejas que han ido a parar a los escombros». En la obra de la carretera participaron vecinos de las aldeas vecinas, Los Andreses y Los Bravos, que se repartieron los hallazgos según la lista de C. Cerdán. Nada se ha podido averiguar sobre el asentamiento al que correspondía la necrópolis, que debe de ser una villa rústica del siglo IV d. C., que quizás se encuentre bajo el caserío de Las Cefiñas.

En octubre de 1946, entró en contacto con José González para preguntarle por una excavación clandestina en los dólmenes de su finca Los Rubios (Zalamea la Real) y pedirle información sobre los objetos exhumados, «que pertenecen al Estado». La excavación la había realizado su hijo, Fernando González Ruiz, quien le informó de que había encontrado «utensilios comunes de piedra pulimentada» y que no tenía inconveniente en poner estos objetos a su disposición.

Al tener conocimiento de la aparición de 300 monedas romanas en la aldea de Raboconejo (Niebla), pudo saber que el dueño del terreno tenía unas 150 y otras tantas el mecánico dentista de Valverde del Camino y otra persona (Sr. Arroyo). Se trata de una parte del tesorillo de antoninianos aparecido en la zona de Las Arenas (Balil, 1957: 142 y nota 111).

La Guardia Civil también le informó de que en la zona de Filón Sur de Tharsis se había encontrado un sarcófago de mármol el día 22 de mayo de 1957: «sarcófago de mármol de una sola pieza conteniendo restos humanos; dicho sepulcro carece de inscripción y tiene las siguientes dimensiones: Largo 1,64 metros; Ancho 0,50 idm; Alto 0,51 idm; grueso del material 0,06 idm; la tapa tiene 0,60 de ancho». El sarcófago se conserva en Tharsis, en el nuevo museíto creado por el Ayuntamiento, a donde se ha trasladado desde las oficinas del barrio de Pueblo Nuevo, pero la tapa se ha perdido.

En uno de sus viajes de inspección por la provincia pasó por Cumbres Mayores, donde compró a Carmen Guijarro el cuaderno de excavaciones y fotos de su padre, D. Manuel Guijarro. Manuel Guijarro había excavado en la Sierra del Coto (Fregenal de la Sierra, Badajoz), en las ruinas de la ciudad de *Nertobriga Concordia Iulia*, donde descubrió entre otros espacios parte de la muralla y las termas (Berrocal; De la Barrera, y Caso, 2017: 55).

En los primeros pasos del Museo de Huelva, con su sueño cumplido, acompañó a su primer director, Mariano del Amo y de la Hera, en algunas visitas de inspección, como la que realizaron a Aljaraque, para «tomar impronta» de la inscripción de la campana (mozárabe) que tenía en su poder el maestro Sr. Zambrano Toronjo, y de ahí visitaron algunos lugares del término de Gibraleón, como La Mata, La Mezquita, etc.

Las libretillas de don Carlos Cerdán Márquez

Reconocida la importante labor llevada a cabo por C. Cerdán para que Huelva contara con un museo arqueológico (Martín, y Prados, 2006), y publicadas con exhaustividad sus investigaciones en los dólmenes de la provincia (Cerdán; Leisner, y Leisner, 1952), su trabajo más desconocido, pero no por ello menos importante, fue la inmensa labor de inventario de yacimientos arqueológicos de la provincia (fig. 1). Como ya hemos indicado, en cada visita de trabajo a los pueblos como ingeniero de la Delegación Provincial de Industria, dependiente de la Dirección General de Industria del Ministerio de Industria y Comercio, no olvidaba ni escondía su afición. Preguntaba e indagaba por los yacimientos del término municipal, y anotaba sus averiguaciones en una libretilla de aquellas de media cuartilla con lomo de espirales. En ocasiones, ante la falta u olvido de su libreta, las notas se apuntaban en cualquier papel, incluso algunos de los que llevaba para su trabajo, con sello oficial incluido. En otras, las notas están escritas con rapidez, como para no olvidar los datos que le habían facilitado. Comentar sus apuntes daría para una historia de la arqueología de la provincia de Huelva, pues en ellos se encuentran referencias a yacimientos arqueológicos que hasta hace pocos años no se han publicado, en ocasiones en la creencia de que estaban inéditos, cuando eran conocidos desde muchos años atrás gracias al trabajo de campo de C. Cerdán.

Tras su muerte en 1990, este preciado legado y su archivo fueron finalmente donados al Museo de Huelva. Hoy día muchos de los yacimientos que clasifica en sus encuestas están inventariados gracias a las tareas de catálogo que se han realizado después, que comenzaron con el trabajo de J. M.ª Luzón Nogué sobre los yacimientos romanos de la provincia de Huelva (Luzón, 1975), los llevados a cabo por nosotros y otros compañeros (Pérez, 1987; Pérez; Campos, y Gómez, 2002; Romero, 2003; Pérez, 2004; Linares, 2017), y continúan con los distintos inventarios que se han elaborado desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, recogidos en el portal Catálogo Virtual del Patrimonio de Andalucía. Aun así, su lectura nos ofrece datos inéditos e incluso describe algunos de los materiales aparecidos y quiénes los tenían, para lo que tuvo que desarrollar una verdadera actividad de investigación policíaca dado el tradicional rechazo de los aficionados a declarar lo encontrado. Pero, a pesar del tiempo transcurrido, quedan todavía muchos yacimientos en sus apuntes que son desconocidos, aunque de sus descripciones, a veces tan sucintas, escritas para sí mismo, es muy dificultoso poder averiguar de qué yacimiento se trata, qué cronología le asignaba y dónde estaba situado. En otras es fácil seguir la pista, pues nos detalla el paraje donde se encuentra, los nombres de la finca y del dueño y dónde vivía. Llegó incluso a realizar excursiones arqueológicas que dejó plasmadas de manera detallada en textos mecanografiados en los que daba cuenta de sus averiguaciones y descubrimientos. Alguna vez sus lacónicos datos no necesitan más explicación, como aquella en la que describe la aparición de dos monedas visigodas: «Administrador de las Pericas de Limón Caballero fue fusilado. Dos monedas de Wamba»; era su manera de expresar que el administrador de la finca de Las Pericas, propiedad de Limón Caballero, tenía dos monedas de Wamba del tesorillo visigodo de Sotiel-Coronada (Calañas), que se reseñará más adelante.

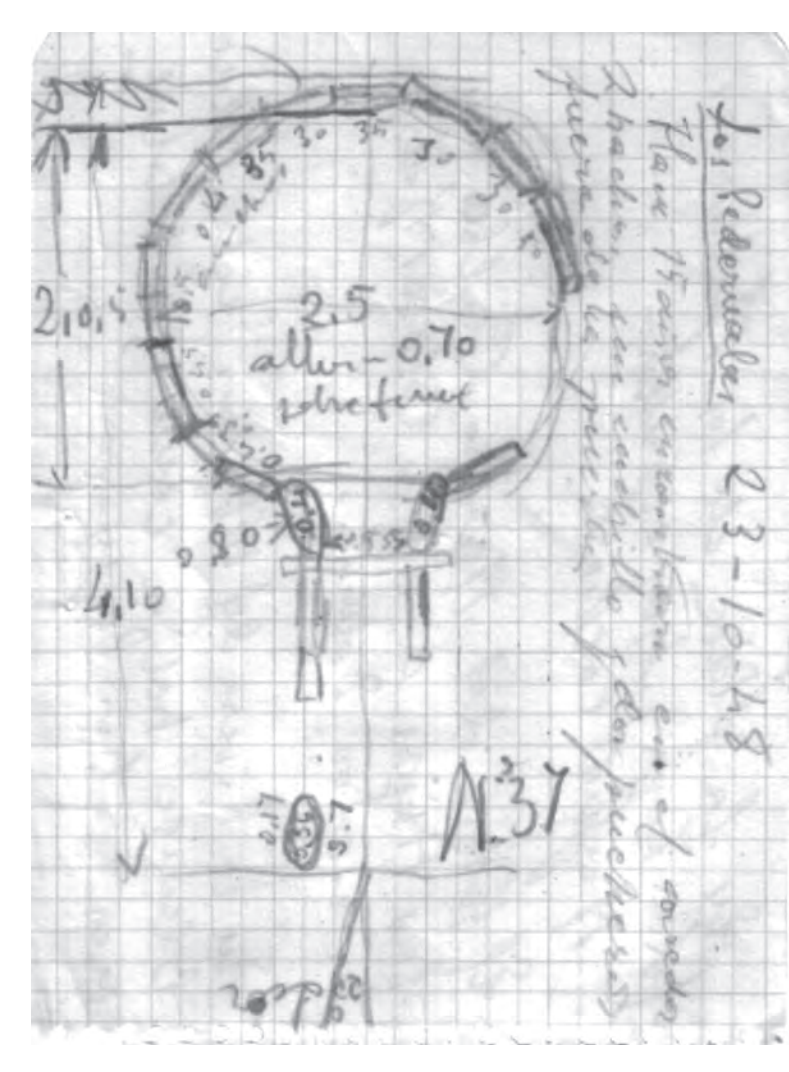


Fig. 1. Sepulcro megalítico de Los Pedernales (Cabezas Rubias). Dibujo de Carlos Cerdán Márquez.

Cuando realizaba la visita de inspección de su trabajo profesional preguntaba a las personas con las que tenía contacto por una serie de topónimos, que podían ofrecer pistas sobre la existencia de yacimientos arqueológicos. La guía de sus entrevistas era muy sencilla: preguntaba por Cuevas, Sepulturas y Castillejos (de Moros).

Las cuevas y los descubrimientos de la Prehistoria reciente eran su pasión, ya demostrada en sus excavaciones en algunos de los sepulcros dolménicos de la provincia. De ellas menciona algunas conocidas, como la Cueva de la Mora de Jabugo (Pérez; Rivero, y Cruz-Auñón, 1990) o la Cueva de la Mora de La Umbría (Martínez, y Lorenzo, 1992), y otras de las que no tenemos más noticia, como la Cueva de la Mora (Los Romeros, Jabugo), en la que escribe al margen «¿neolítica?», la Cueva de la Mora (El Arroyo, Almonaster la Real), la Cueva de la Mora en Los Pájaros (Linares) y la Cueva de la Mora en el Cerro Castillejo (Santa Ana la Real). Un ejemplo de las notas manuscritas son las dedicadas

a Alájar y a las cuevas de la Peña de Arias Montano, en las que informa de unas excavaciones clandestinas: «Alájar. Don Rafael Montesinos (apoderado del Marqués de las Torres) excavó la parte de la Peña de Alájar llamada Gruta de las Maravillas encontrando hachas y cuchillos de piedra que se supone que conserva D. Manuel Muñoz Murcia, en la actualidad capellán del Colegio del Valle (o del Santo Ángel) en Sevilla o Don Francisco de la Fuente, párroco de Alájar». Era la primera vez que se citaba la existencia de hábitat prehistórico en las cavernas de la Peña de Arias Montano, ya que hasta ese momento las menciones a la arqueología de la Peña se reducían a las fantasiosas leyendas de pobladores célticos y los sangrientos ritos relacionados con los lusitanos (Mora, 1924). La Peña de Arias Montano constituye uno de los mejores yacimientos prehistóricos de la provincia de Huelva, y está formada por un conjunto de abrigos, covachos y cuevas utilizados como zona de hábitat y enterramiento desde al menos el Neolítico (Pérez, 1986; Gómez; Álvarez, y Borja, 1990), aunque no puede descartarse que la ocupación se inicie antes, incluso en el Paleolítico si atendemos a la estratigrafía documentada en la cercana Cueva de la Mora en Jabugo (Pérez; Rivero, y Cruz-Auñón, 1990). En uno de sus viajes a Arroyomolinos de León inspeccionó las cuevas de Fuentes de León (Badajoz), la Cueva del Agua, la Cueva de los Caballos, la Cueva del Potro y la Cueva de las Culebras. De Zufre escribe que «hay una docena de cuevas susceptibles de excavación».

Se preocupó de recorrer las minas y recabar datos de los yacimientos en las mismas, que eran una fuente inagotable de restos arqueológicos de época romana. Sobre la mina de Cueva de la Mora (Almonaster la Real), da el nombre de su informante: «Manuel Márquez Márquez (la Juliana, Cueva de la Mora) manifiesta que en la Juliana hay varias sepulturas sueltas y en las cercanías de Cueva de la Mora (1 km al sur) el Monte de las Sepulturas y el Cabezo Barbelina, donde hay muchas sepulturas con piedras grandes y restos de construcciones». Juliana es una pequeña aldea junto al poblado minero de Cueva de la Mora. Es un dato muy relevante, pues ni el Cabezo de las Sepulturas ni el Cabezo de la Barbelina están catalogados como yacimientos arqueológicos. Entre sus notas también se encuentra el dibujo de labores romanas de exploración en el lugar denominado como Cabezo de la Herrería o Cabezo de la Mina, que no tenemos seguridad de que se trate de la mina de Herrerías (Puebla de Guzmán), pues también en la mina de San Telmo la zona de escoriales romanos es conocida como Cabezo de las Herrerías, y la misma Valdelamusa es el poblado de la mina de Confesionarios de las Herrerías. En la mina de San Telmo nombra las Cumbres del Toro, el Barranco de las Viñas y el Risco de la Zorra. Hizo intentos de visitar las minas de Castillo de Buitrón, Barranco de los Bueyes, y había recibido noticias de hallazgos arqueológicos en las minas de Tinto-Santa Rosa y Gloria. De la visita a las minas de Buitrón da cuenta de los grandes escoriales de la zona de Citoleros y Barranco de los Bueyes y del Valle de las Sepulturas. De la mina de San Cristóbal (Calañas) recoge que los cangilones de cobre que aparecieron en la mina los tenía la viuda de don Cristóbal, doña Soledad Vélez. También nombra algunas minas del río Corumbel, Cueva del Monge, Cueva de la Serpiente, Lapa de Santa Águeda y Las Minillas en Peñalosa.

Una atención especial dedica a la mina de Sotiel-Coronada, de la que recoge que en la carretera de Valverde a Sotiel, a 1,5 km de Sotiel, «hay una excavación muy grande que llaman el Tesoro. No sacaron más que candiles», sepulturas en Casarete y en el Barranco del Lobo. Del Cabezo de las Murallas oyó decir que «había restos de edificaciones de los mineros. Imposible ver las murallas por las muchas jaras». La noticia del lugar donde solo se recogieron candiles (lucernas) muestra cierto paralelismo con otros depósitos votivos de lucernas, como el de Santa Bárbara de Padrões en Castro Verde (Maia, y Maia, 1997) o la Cueva del Agua en Fuente de León (Moreno, 1991: 771). El Cerro de las Murallas es un gran recinto fortificado de la Edad del Bronce (Pérez; Macías, y Rabadán, 2019). Nos describe como sitio interesante el cementerio romano que se encuentra detrás de la Ermita de la Virgen de España (Beas), y que delante de la Ermita de la Virgen de la Coronada (Calañas) se encuentran «cimientos grandes». En una de sus hojas nos informa que adquirió una de las monedas del tesoro de trientes visigodos de Wamba que se encontró junto a la Ermita de la Virgen de España (Macías; Pérez, y Carnero, 2015: 39 y 40).

Algunas veces los pueblos quedaban muy lejos para los desplazamientos oficiales, y entonces organizaba excursiones para entrevistarse con las autoridades y eruditos locales en busca de datos. Ese fue el caso de un viaje a Encinasola. Tuvo noticias de la necrópolis romana descubierta en el talud de la carretera hacia La Nava a la altura del paraje de Llano de Burgos (Pérez, 1987: 23), y le hablaron del poblado de San Sixto, en el que se encontraban muchas monedas romanas, de Tiberio, Nerón, Galba, etc. Es un importante yacimiento del que proceden las dos lápidas que se encuentran empotradas en una de las paredes exteriores de la iglesia parroquial de San Andrés (CILA I, 15 y 16), y es conocido en la bibliografía por el descubrimiento de glandes sertorianos (Chic, 1986), una prueba de su importancia en las guerras civiles de época tardorrepublicana. Su prospección ha arrojado más luz, pues se han documentado ocupaciones anteriores de la Edad del Cobre, entre cuyos materiales se encuentra la rareza para esta zona de un fragmento de campaniforme inciso, y Segunda Edad del Hierro (Pérez, 1987: 34-37). Asimismo, recoge la noticia de la destrucción de tres pequeños dólmenes cuando se hizo el camino de La Contienda y que sus ajuares se depositaron en el Museo de Historia Natural de la Universidad de Sevilla (Rodríguez, y Pérez, 1986). También le hablaron de las cuevas de San Pedro y Santa María en La Contienda, unos minados romanos a los que hace referencia I. Pinedo Vara (1963: 473 y 477). Otros puntos de interés reseñados fueron los de Sierra de la Lapa, Puerto de San José (o de los Olivos) y Sierra de la Parra.

La Casa de los Dragos (Marigenta, Zalamea la Real)

De todos los pueblos fue recogiendo noticias de yacimientos que solo han sido inventariados mucho después. Su catálogo y estudio es todavía necesario, pues muchos de ellos continúan inéditos. Es más que evidente el interés de esos apuntes de C. Cerdán, que darían para más de un trabajo de prospección, pero desde un primer momento entre todos los yacimientos reseñados nos llamó la atención uno de ellos, el de Casa de los Dragos, que se encuentra junto a la aldea de Marigenta, término municipal de Zalamea la Real. Lo cierto es que es un yacimiento de cierta importancia, una fortificación de una traza poco común, de la que dibujó su planta y anotó sus dimensiones, por lo que cabe deducir que pudo visitarla y prospectarla. Su localización resultaba muy imprecisa, pues en esta ocasión no indica el paraje en el que se encuentra, solo nombra Marigenta y la rivera de Cachán, un afluente de la margen derecha del río Tinto.

Los trabajos de prospección arqueológica llevados a cabo en toda la zona debido a los desmontes que realizaba la empresa Rio Tinto Fruit han permitido la localización del sitio. Se ubica en un cerro de laderas abruptas en la rivera de Cachán, en su margen izquierda, la opuesta a donde se sitúa la aldea de Marigenta, de la que se encuentra, no obstante, algo alejado (fig. 2). Por su posición no cabe duda de que la construcción de esta fortificación no buscaba el control visual de toda la zona, pues se sitúa emboscada en el profundo barranco que va formando la rivera de Cachán antes de su encuentro con la margen derecha del río Tinto. Su funcionalidad responde más a un interés de control del paso que supone el recorrido de la rivera hacia las zonas menos abruptas que recorre el camino romano de Riotinto/*Urium* a Huelva/*Onuba* (Pérez, 2015). No estaría sola, pues a unos 2 km la acompaña el Cerro del Drago en Berrocal y la de Valle Quebrado en El Madroño.

La situación de la Casa de los Dragos coincide con la tónica de los emplazamientos de los *castella* romanos que hemos estudiado en la zona de Huelva. Todo este conjunto de fortificaciones se encuentra en el triángulo formado por tres vías de comunicación importantes: el camino de Riotinto a Huelva, el camino de Riotinto a Sevilla y el camino de Itálica a Huelva (Pérez, 2018: fig. 13). Curiosamente, los escasos fragmentos cerámicos recogidos en algunas de estas fortificaciones, entre los que predomina de manera absoluta el ánfora de la forma Haltern 70, avalan que todos ellos se construyeron en época tardorrepublicana y augustea, momento en el que las minas del suroeste ibérico (Faja Pirítica Ibérica) inician su etapa de producción industrial de metales estratégicos para

Caveira
PAX IULIA
ARUCCI
Aljustrel
BAETICA
LUSITANIA
Cueva de la Mora
Vuelta Falsa
La Zarza
MYRTILIS
São Domingos
Tharsis
Bullrón
Riotinto
Sotiel Coronada
Aznalcóllar
Guadiana
ITALICA
HISPALIS
ITUCI
ILIPLA
ONUBA
OSSONOBA



Fig. 2. Situación de la fortificación de Casa de los Dragos.

la circulación monetaria, como el cobre y la plata (Pérez, y Delgado, 2014). El clima de inseguridad y bandolerismo en esta época avala un plan de fortificación como el desarrollado en este entorno minero (Pérez, 2018).

El dibujo de planta de C. Cerdán nos muestra un recinto de forma cuadrangular, del que se conservaba bien en esos años el lateral norte, protegido por dos torres cuadrangulares situadas en el interior de la muralla, al estilo de las torres de los campamentos romanos. Los otros tres sectores, los lados oeste, este y sur de la cerca, aparecen señalados con línea discontinua, por lo que hay que pensar que su continuidad podía intuirse por los alineamientos de mampuestos o piedras, pero no conservaban desarrollo en altura como en el caso del lado norte (fig. 3). En el croquis elaborado en el campo nos ofrece las medidas, un tramo de muralla mejor conservado de 18 m de recorrido y 1 m de anchura, en cuyos extremos se sitúan las dos torres, una de 9 por 9 m y otra menor de 8 por 5,5 m. La novedad en este caso es la presencia de dos torres, que quizás puedan intuirse también en el Castillejo del Hoyo de Benito, como proponen

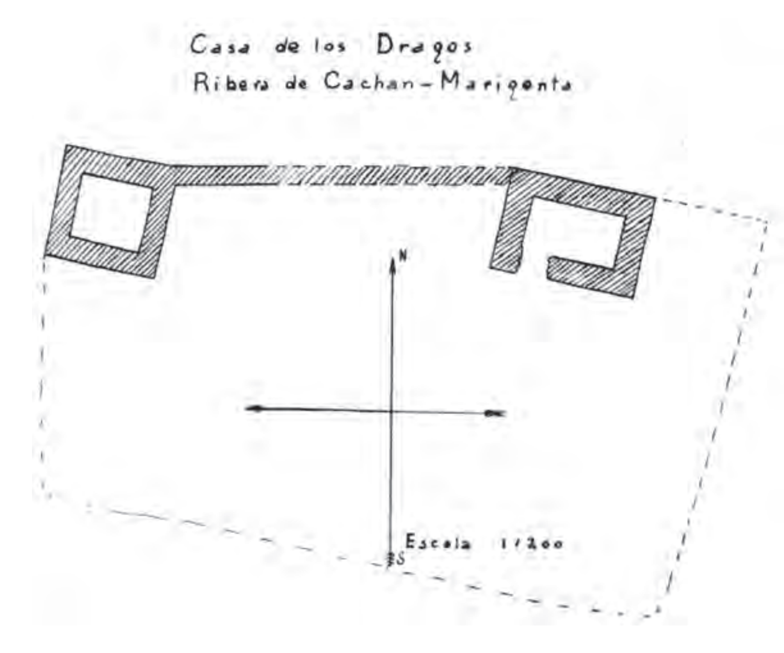


Fig. 3. Planta de la fortificación de Casa de los Dragos. Dibujo de Carlos Cerdán Márquez.



Fig. 4. Estado actual de la muralla.



Fig. 5. Estado actual de la muralla y restos de una torre.

otros autores (Linares; Domínguez, y Aguilera, 2008: ficha 64). Estas medidas están estandarizadas en todos los fortines de la zona (Pérez, 2018). Los datos apuntados por C. Cerdán no iban más allá de designar el nombre de estos restos arqueológicos y aportar ese mínimo encuadre geográfico. Con nuestra visita al lugar hemos podido comprobar que las últimas replantaciones de eucaliptos la han afectado seriamente. No se distingue con claridad la planta dibujada o intuida por C. Cerdán, ya que solo se mantienen en pie una parte de la cerca norte, que tiene un alzado de 1,5 m, y un trozo de una de las torres (figs. 4 y 5).

Además de añadir un nuevo ejemplo en la cuenca del río Tinto, esta nota de C. Cerdán sobre el *castellum* de la Casa de los Dragos es interesante, pues nos permite ir conociendo la implantación territorial de este tipo de castillos romanos. En conclusión, la Casa de los Dragos era una fortificación más de un plan de control militar de una comarca en la que se estaban llevando a cabo un amplio programa de prospección minera y los primeros pasos de la producción industrial de plata y cobre en todas las minas de la zona. Este plan pretendía asegurar el libre tránsito de personas y mercancías por todo este importante distrito minero del suroeste (Faja Pirítica Ibérica), en especial Riotinto, para alcanzar su óptimo rendimiento.

Bibliografía

Acosta Ferrero, J. M. (2003): *Elena Whishaw: entre la leyenda y la realidad*. Huelva: Diputación Provincial.

Balil y Llana, A. (1957): «Las invasiones germánicas en Hispania durante la segunda mitad del siglo III d. C.», *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 9, pp. 119-180.

Belén Deamos, M. (1995): «El yacimiento tartésico de Niebla (Huelva)», *Tartessos, 25 años después*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez, pp. 359-379.

Berrocal, L.; de la Barrera, J. L., y Caso, R. (2017): *Nertobriga Concordia Iulia. De oppidum céltico a municipium romano*. Alicante: Universitat d'Alacant, Serie Arqueología.

Campos, P., y Pérez, J. A. (2014): «El poblamiento romano en la margen derecha de la desembocadura del río Odiel, el Caño del Fraile (Aljaraque/Gibraleón, Huelva)», *VIII Encontro de Arqueologia do Sudoeste Peninsular*. Serpa: Câmara Municipal de Serpa, pp. 509-529.

Cerdán Márquez, C. (1941): «Los sepulcros megalíticos de Huelva», *II Congreso Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 161-170.

Cerdán, C., Leisner, G., y Leisner, V. (1952): *Los sepulcros megalíticos de Huelva. Excavaciones arqueológicas del Plan Nacional 1946*, Informes y Memorias, 26. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

Chic García, G. (1986): «Q. Sertorio Procónsul», *Actas de la Reunión sobre Epigrafía Hispánica de Época Romano-Republicana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 171-176.

Amo y de la Hera, M. del (1976): «Restos materiales de la población romana de Onuba», *Huelva Arqueológica*, II.

Gaya Nuño, J. A. (1955): *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe S. A.

Gómez, F.; Álvarez, G., y Borja, F. (1990): «Depósito funerario del Bronce en el Travertino de Alájar (Huelva). La cavidad AL-24-Geos», *Cuadernos del Suroeste*, 3, pp. 43-57.

González, J., y Pérez, J. A. (1986): «La romanización», *Huelva y su provincia*, vol. II. Cádiz: Tartessos, pp. 249-299.

Linares Catela, J. A. (2017): *Baeturia. Mancomunidad de municipios. Carta Arqueológica Municipal*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Linares, J. A.; Domínguez, A., y Aguilera, G. (2008): «Inventario de Bienes de Arquitectura Defensiva. Berrocal», *Plan de Arquitectura Defensiva de Andalucía. PADA. Base de datos del Patrimonio Inmueble de Andalucía (BDI)*. Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/>.

Luzón Nogué, J. M.ª (1975): «Antigüedades romanas de la provincia de Huelva», *Huelva: Prehistoria y Antigüedad*. Madrid: Editora Nacional, pp. 271-320.

Macías, R.; Pérez, J. A., y Carnero, F. (2015): «Minería antigua en Sotiel-Coronada (Calañas, Huelva)», *De Re Metallica*, 26, pp. 27-41.

Maia, M.ª, y Maia, M. (1997): *Lucernas de Santa Bárbara*. Castro Verde: Museu da Lucerna.

Martín Rodríguez, E. C. (2003): «Antecedentes», *30 años. Museo de Huelva. 1973-2003*. Huelva: Consejería de Cultura, pp. 13-27.

Martín, E. C., y Prados, E. (2006): «Carlos Cerdán y los orígenes de la Sección de Arqueología del Museo de Huelva», *mus-A*, 6, pp. 102-108.

Martínez, F., y Lorenzo, J. P. (1992): «Primeros datos del asentamiento arqueológico de la Cueva de la Mora (La Umbría, Huelva)», *IV Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial, pp. 195-209.

Mora Mantero, M. (1924): *Monografía de «La Peña» llamada de Arias Montano en la villa de Alájar (Huelva)*. Sevilla: Imprenta La Exposición.

Moreno Jiménez, F. (1991): *Lucernas romanas de la Bética*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Niemayer, H. G., y Schubart, H. (1976): *Trayamar. Los hipogeos fenicios y el asentamiento en la desembocadura del Algarrobo*. Excavaciones Arqueológicas en España, 90. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Pérez Macías, J. A. (1986): «La ocupación prehistórica de la Peña de Arias Montano (Alájar, Huelva)», *I Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial, pp. 77-106.

— (1987): *Carta arqueológica de los Picos de Aroche*. Huelva: Caja Huelva.

— (2004): «Prospección arqueológica superficial del término municipal de Bonares (Huelva)», *Anuario Arqueológico de Andalucía/2001*, pp. 158-167.

— (2015): «*Iter Urium-Onuba*. La vía de Valverde del Camino, construcción, uso y entorno arqueológico», *El Andévalo. Paisajes y Humanidad*. Huelva: Diputación Provincial, pp. 105-150.

— (2018): *Fortificaciones romanas en el área minera de Huelva*. Huelva: Universidad de Huelva.

Pérez, J. A.; Campos, Y., y Gómez, F. (2002): «Prospección arqueológica superficial del término municipal de Niebla (Huelva)», *Anuario Arqueológico de Andalucía/1999*, I, pp. 260-285.

Pérez, J. A., y Delgado, A. (2014): «La minería romana en el suroeste ibérico», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 24, pp. 239-265.

Pérez, J. A.; González, D., y Rodríguez, F. J. (2014): «Arqueología en el entorno de La Rábida (Palos de la Frontera, Huelva)», *VIII Encontro de Arqueologia do Sudoeste Peninsular*. Serpa: Câmara Municipal de Serpa, pp. 930-944.

Pérez, J. A.; Macías, R., y Rabadán, M. (2019): «Notas sobre la Edad del Bronce en el Andévalo (Huelva, España)», *Setúbal Arqueológica*, 18, pp. 201-225.

Pérez, J. A.; Rivero, E., y Cruz-Auñón, R. (1990): «Estudio estratigráfico de la Cueva de la Mora (Jabugo, Huelva)», *Huelva en su Historia*, 3, 11-47.

Pinedo Vara, I. (1963): *Piritas de Huelva. Su historia, minería, y aprovechamiento*. Madrid: Editorial Summa.

Pingel, N. (1975): «Zur Vorgeschichte von Niebla (Prov. Huelva)», *Madrider Mitteilungen*, 16, pp. 111-136.

Rodríguez, I., y Pérez, J. A. (1986): «Materiales inéditos del dolmen de Encinasola, Huelva», *Huelva en su Historia*, 1, pp. 57-66.

Romero Bomba, E. (2003): *El patrimonio arqueológico de Aracena*. Sevilla: Ayuntamiento de Aracena.

Palmira 2011-2021. Diez años de destrucción en el Reino de Zenobia

Palmyra 2011-2021. A Decade of destruction at Zenobia's Kingdom

Marta Arcos García (marta.arcos@cultura.gob.es)
S. G. Gestión y Coordinación de los Bienes Culturales. Ministerio de Cultura y Deporte. España

Resumen: El 15 de marzo de 2021 se cumplió el décimo aniversario del inicio de un conflicto armado en Siria que ha dejado, una década después, un país roto y devastado. Desde su comienzo en 2011, la guerra ha arrastrado consigo casi medio millón de muertos y doce millones de desplazados. Y en medio de esta vorágine de violencia y caos, su patrimonio cultural se ha convertido en un daño colateral que ha supuesto la pérdida de su memoria colectiva. Uno de los sitios históricos más damnificados ha sido la ciudad de Palmira, espacio que ha reflejado la complejidad táctica de la guerra, y que ha demostrado, una vez más, el papel que el patrimonio cultural puede jugar en contextos bélicos, bien como símbolo de unidad y resiliencia, bien como arma política, religiosa e ideológica.

Sobre esta base, se presenta una panorámica general de la huella que diez años de conflicto han dejado en este sitio declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1980, evaluando su estado de conservación actual y estimando también su impacto desde el punto de vista político, económico y social.

Palabras clave: Siria. Guerra civil. Patrimonio cultural. Identidad cultural. UNESCO. Destrucción del Patrimonio. Dáesh.

Abstract: March 15th, 2021 marked the 10th anniversary of the beginning of a war that has left, a decade later, a broken and devastated country. Since the start of the armed conflict in 2011, this warfare has left almost half a million deceases and twelve million refugees. Amid this maelstrom of violence and chaos, the country's cultural heritage has also become as a collateral damage that has led, for one reason or another, to the destruction of its collective memory. One of the most affected historical sites has been the city of Palmyra, a space that has reflected the tactical complexity of this war, and which has demonstrated, once again, the role that cultural heritage can play in this kind of war contexts, either as a symbol of unity and resilience, or as a political, religious and ideological weapon.

On this basis, the following is a general overview of aftermath that ten years of conflict has left on this site declared UNESCO World Heritage in 1980, evaluating its current state of conservation and also estimating the impact that have occurred from the political, economical and social point of view.

Keywords: Syria. Civil war. Cultural heritage. Cultural identity. UNESCO. Heritage destruction. Daesh.



Págs. 375-391 / ISSN: 2341-3409
Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 20-12-2021

Diez años y, ¿alguna lección aprendida?

En agosto de 2021, la prensa informaba de la toma de Kabul por los talibanes, y en las noticias aparecía una última hora: los talibanes habían tomado Kabul. La primera consecuencia cultural llegaba pronto: el Museo Arqueológico de Kabul notificaba que había sido amenazado por los integristas y alertaba del peligro que corrían sus colecciones tras el triunfo de los radicales (ICOM, 2021). Veinte años después de la destrucción de los Budas de Bamiyán, el patrimonio cultural de Afganistán vuelve a estar en peligro, tan solo diez desde de la aniquilación del patrimonio de Siria. La historia parece no parar de repetirse, cometiendo una y otra vez los mismos errores. Y es que el objeto de este artículo era repasar, en el décimo aniversario del inicio de la guerra civil siria, el estado actual de su patrimonio cultural tras una década de destrucción sistemática, tomando como referencia una de las pérdidas más dolorosas del país, la de la ciudad de Palmira. Sin embargo, la actualidad nos obliga también a plantearnos si realmente contamos con los instrumentos adecuados para hacer frente a estas crisis o si es la hora de iniciar un replanteamiento integral de las herramientas de colaboración internacional en la materia.

Sin alejarnos totalmente de la actualidad del patrimonio afgano, nos situamos ahora en Siria, considerada por muchos la cuna de la civilización. No es para menos. A orillas de los ríos Éufrates y Orontes que bañan su territorio, se desarrolló el Creciente Fértil, y desde entonces sus tierras se han convertido en una auténtica encrucijada cultural gracias a su posición estratégica entre Europa, Asia y África. Hoy, yacimientos como Ebla, Mari o el Crac de los Caballeros nos hablan del paso de asirios, persas, sarracenos, seléucidas u otomanos. Un rico sustrato cultural que ha permanecido en la cultura material e inmaterial del pueblo sirio hasta nuestros días.

Precisamente, el valor de ese legado ha sido reconocido y puesto en valor por la UNESCO en varias ocasiones, integrando en su prestigiosa lista de Patrimonio Mundial seis de sus enclaves[1], muchos de ellos hoy parcialmente destruidos.

Sobre esta base, se presenta una panorámica general de las huellas que diez años de conflicto han dejado en Palmira, evaluando su estado de conservación actual y estimando también el impacto de los daños al enclave desde el punto de vista político, económico y social.

Para ello, dado el carácter poliédrico del conflicto, las partes implicadas y sus consecuencias, se ha establecido una metodología de estudio y análisis multidisciplinar, en la que, además de las fuentes de datos habituales en el estudio del patrimonio y la casuística de su destrucción, se hace especial énfasis en el uso de las nuevas tecnologías. No hay que olvidar que durante los años más cruentos del conflicto, con el acceso de investigadores al país muy limitado, resultó fundamental el uso de las tecnologías digitales para obtener las primeras impresiones del estado de conservación de los sitios históricos, monumentos y yacimientos que resultaron dañados en mayor o menor medida. En este sentido, conviene destacar el importantísimo papel de las imágenes satélite, de acceso público a través de Google Earth, o más restringido como las facilitadas por DigitalGlobe, como base de estudio de múltiples investigadores (Ali, 2015; Arcos, 2017; Estrada, 2018, entre otros), cuyas aportaciones quedan reflejadas en este artículo, y de diversas instituciones especializadas como ASOR (2015 y 2016) o Heritage for Peace. Inestimables fueron y siguen siendo los vídeos y fotografías difundidas en redes sociales por la población y las asociaciones locales de protección del patrimonio

[1] La Ciudad Vieja de Damasco fue la primera en ser inscrita en la lista, en 1979, seguida un año más tarde por las incorporaciones de la Ciudad Vieja de Bosra y el Sitio de Palmira, en 1980. En 1983 se añadió la Ciudad Vieja de Alepo y en 2006 el conjunto medieval del Crac de los Caballeros y *Qal'at Salah el-Din*. Tan solo unos meses antes del inicio de la guerra civil, en 2011, se añadió el sexto y último sitio: las Aldeas antiguas del norte de Siria (UNESCO, 2016).



Fig. 1. Vista general del yacimiento arqueológico de Palmira. Imagen propia.

sirio, como APSA (Association for the Protection of Syrian Archaeology), ya que la censura del país abarcó también este ámbito a través de la Dirección General de Antigüedades y Museos de Siria. Así, el uso de las fuentes multimedia en casos de conflicto armado como este, resultan inestimables como paso previo a su corroboración con estudios *in situ*, como muestra el caso de Siria. Además, los estudios de autores como P. Newson y R. Young (2017), N. Higgins (2020) o F. J. López Morales y F. Vidargas (2018) han permitido evaluar el papel que el patrimonio cultural juega en los conflictos armados.

Palmira, mucho más que Reino de Zenobia

Palmira, situada en la ciudad de Tadmor, en la provincia de Homs, era hasta 2011 un romántico conjunto de ruinas (fig. 2) ubicado en medio del oasis de Afga, como evocaba M. Agudo (2016). Un lugar cuya belleza y excepcional estado de conservación la erigían en uno de los mayores focos de turismo del país, junto a Damasco y Alepo, con cerca de 200 000 visitantes anuales (Banco Mundial, 2016). Quizás porque, como estas dos ciudades, consideradas las permanentemente habitadas más antiguas del mundo, Palmira condensaba esa esencia multicultural que 16 000 años de historia habían dejado en Siria.

Por su valor histórico, monumental y arqueológico, esta antigua urbe despertó el interés de los primeros viajeros y estudiosos interesados en el pasado sirio. Entre ellos destacan, sin duda, R. Wood (1753) o C.-F. Chassebœuf de La Giraudais, más conocido como conde de Volney, cuyos apuntes en obras como *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 & 1785* (1787) o *Las ruinas de Palmira* (1791) acercaron por primera vez a Europa el pasado de este territorio. El interés despertado por Palmira se comprueba en el número de investigadores especializados que



Fig. 2. Grabado con vista de la Gran Columnata y el templo de Bel al fondo. Georges Malbeste y Robert Daudet en Cassas, L. F. (1799): *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*.

han surgido desde entonces. Resulta ineludible mencionar a autores como S. B. Murray Jr. (1915), A. Bounni y K. al-Assad (1989), J. Teixidor (1979), M. Sartre y A. Sartre-Fauriat (2008) o M. J. Hidalgo de la Vega (2017). Otros completan la historia de la ciudad tras su toma por el Dáesh, como P. Veyne (2016), G. Astengo (2016) o C. Delplace (2017). Todos, de lectura obligada para aquellos interesados en conocer más profundamente la historia de Palmira, cuyas etapas históricas imprescindibles para comprender su evolución y situación actual presento a continuación.

Los históricos archivos de la ciudad de Mari constituyen la base para recomponer su historia, señalándola ya en torno al 2000 a.n.e. como una importante parada de las rutas caravaneras y de ciertas tribus bíblicas como los suteos. Precisamente por su interés estratégico, fue tomada en numerosas ocasiones. La primera por el reino de Mari, y poco después por el de Qatna. A partir del 732 a.n.e. pasó a la órbita del Imperio neoasirio, aunque sus etapas mejor documentadas corresponden a los periodos helenístico y romano (Sommer, 2017).

Bajo control seléucida (312-64 a.n.e.), Palmira se convirtió en un próspero asentamiento, iniciando un importante periodo de expansión y monumentalización. De esta época, en torno al siglo II a.n.e., data el inicio de la construcción de algunos de los restos arqueológicos conservados hasta la llegada del Estado Islámico en 2015, como las torres funerarias del Valle de las Tumbas, así como los templos de Baalshamin, Bel y al-Lat (Bounni, y Al-Assad, 1989).

El Imperio seléucida fue conquistado por Roma en el 64 a.n.e., fundando Pompeyo la nueva provincia de Siria. Palmira, en cambio, quedó establecida como ciudad independiente con un importante papel comercial en la región. De hecho, este fue el motivo último que marcó el inicio de una serie de ataques romanos infructíferos a partir del 41 a.n.e., que se alargaron a lo largo de veintisiete años, hasta que la ciudad cayó en manos de Tiberio en el 14 a.n.e. El período imperial trajo gran prosperidad a la ciudad, que conservó gran parte de su autonomía. Se inició entonces un periodo de intensa actividad constructiva, que incluyó la finalización del templo de Bel, consagrado en el año 32. Su autonomía creció tras la visita de Adriano en el año 129, al nombrarla ciudad libre, y su urbanismo adquirió un corte helenístico, claramente reflejado en el templo de Nabu, en la Gran Columnata que atravesaba la ciudad o en su teatro (Sommer, 2017).

El paulatino debilitamiento del Imperio en la región y el aumento de la influencia sasánida iniciaron un periodo de desconexión que se materializó, primero en su designación como metrópoli, lo que en la práctica supuso pasar de ser una ciudad provincial a un reino aliado, y después con el nombramiento del monarca palmireno Odenato como Rey de Reyes en torno al 262. El asesinato de Odenato en el 267 y el ascenso de Zenobia como reina regente de su hijo Atenodoro, de apenas diez años, marcó el inicio del periodo más conocido de la ciudad, convertida en Imperio tras la toma de Egipto en el 270 (Hidalgo de la Vega, 2017). Aunque su poder se extendió a lo largo de Anatolia y Asia Menor, el mando del emperador Aureliano inició a partir del 272 una guerra total contra el Imperio de Palmira, que finalizó ese mismo año con su reanexión a Roma (Burns, 2009).

No obstante, su papel como enclave comercial permaneció como parte de los Imperios omeya y abasí a partir del siglo VIII, y también bajo la dominación selyúcida en el siglo XII (Veyne, 2016). A partir de mediados del siglo XVI pasó a formar parte del Imperio otomano, convirtiéndose en un territorio clave de su política comercial por sus abundantes depósitos de sal, hasta que el inicio de la I Guerra Mundial la convirtió de nuevo en escenario bélico por parte de las tropas francesas y británicas.

El inicio del fin. Palmira y la guerra civil siria

El pasado 15 de marzo de 2021 se cumplió el décimo aniversario del inicio de la guerra civil que ha costado la vida a cerca de medio millón de personas, y que ha provocado la mayor crisis de refugiados desde la II Guerra Mundial, con 6,7 millones de desplazados internos, 13,4 millones de personas en situación de riesgo extremo en el país y 5,6 millones de refugiados repartidos entre sus países vecinos y Europa, según datos del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación de España (MAEUEC, 2021) y diversas ONGs como ACNUR (2021). A ello hay que sumar la sistemática destrucción de su legado cultural como consecuencia de los bombardeos, el intercambio de fuego, el daño intencionado y el tráfico ilícito de bienes culturales para financiar los costes de la guerra. Sea por la razón que fuere, lo cierto es que esta destrucción ha conllevado la pérdida irreparable de parte de la historia de la humanidad y, con ello, de nuestra conciencia histórica, cultural e identitaria. Actualmente se calcula que más de 800 bienes culturales habrían resultado dañados en mayor o menor grado, y todavía resulta imposible estimar una cifra aproximada de los bienes que han sido objeto del expolio y del tráfico ilícito (Arcos, 2017).

Y es que lo que comenzó como una oleada de manifestaciones en pro de la democracia y de mayores libertades[2] frente a una dictadura que llevaba gobernando con mano de hierro desde que en 1970 Hafez al-Assad, padre del actual presidente Bashar al-Assad, se hiciera con el poder mediante un golpe de Estado, derivó rápidamente en una guerra civil como consecuencia de la brutal represión llevada a cabo por el régimen. La dispar oposición al gobierno se agrupó en el Consejo Nacional Sirio (CNS), mayoritariamente apoyado a nivel internacional, mientras que el gobierno mantuvo sus alianzas con Rusia, China e Irán, lo que impidió una efectiva respuesta externa que pusiera fin al conflicto (Orbe, 2013).

A todo ello hay que sumar la proclamación del autodenominado Estado Islámico de Irak y el Levante (ISIS en sus siglas en inglés, más conocido como Dáesh o EIIL en castellano) a finales de 2013, hecho fundamental para el devenir de la guerra, ya que desde entonces Al-Assad inició una

[2] Iniciadas en Deráa y súbitamente extendidas por el resto del país (Orbe, 2013).

«guerra total»[3] bajo el argumento de ser la única fuerza capaz, y la única alternativa posible, frente a la visión radical instaurada por el ISIS en los territorios bajo su control.

El inicio de la actividad del Dáesh en Siria también ha resultado clave para el devenir de Palmira, ya que el fundamentalismo islámico ha sido el principal causante de su destrucción. Así, mientras que el daño al patrimonio cultural de Alepo, Homs y Hama ha sido, aunque no solo, producto del propio desarrollo de la guerra, en el caso de Palmira fue absolutamente premeditado. Como es sabido, la ciudad fue tomada por el Dáesh el 20 de mayo de 2015 y no fue recuperada por primera vez hasta el 27 de marzo de 2016, y definitivamente hasta el 2 de marzo de 2017. Durante la ocupación, su patrimonio fue objeto de toda una política ejemplarizante de limpieza cultural, y sirvió como herramienta propagandística a escala mundial.

Palmira, 20 de mayo de 2015

Fecha perversa para la historia, el patrimonio y el arte, el 20 de mayo de 2015 quedará grabado como el inicio del fin de esta histórica ciudad. El conjunto se convirtió en rehén del grupo extremista, que comenzó en ella una campaña mediática sin precedentes, basada en la destrucción del patrimonio como símbolo de la nueva era política y social establecida por el Dáesh.

Expertos en la materia como J. Jordán (2016) argumentan que, con su destrucción, más allá de cumplir con la limpieza cultural implícita en su ideología radical, se perseguía borrar las huellas del expolio previo llevado a cabo en el yacimiento, pues no hay que olvidar que el tráfico ilícito de objetos arqueológicos se ha convertido en una fuente muy importante de financiación para el grupo.

Aunque en este breve artículo resulta imposible analizar sistemáticamente todos los bienes culturales dañados durante el conflicto, a continuación se presenta un estado de la cuestión que permita comprender qué sucedió en Palmira, y en qué situación se encuentra en la actualidad.

Posiblemente, la primera imagen que se le haya venido a la cabeza al lector, al leer el título de este artículo, sea la enorme explosión de un templo. Pues bien, ese templo era el de Baalshamin, que, junto al templo de Bel, el Arco del Triunfo de la ciudad, y varias torres funerarias, fueron detonados por el Dáesh entre agosto de 2015 y marzo de 2016. Todas estas estructuras siguieron patrones similares, alojando dentro y alrededor de ellas explosivos (ASOR, 2015a) (fig. 3).

La American Society of Overseas Research (ASOR) registró en julio de 2015 la colocación de dinamita en el templo de Baalshamin, que fue detonada hacia las 4 de la madrugada del 4 de agosto (ASOR, 2015b) (fig. 4). El resultado fue la destrucción de la *cella* y el colapso de las columnas que la circundaban (ASOR, 2015a). Esta información fue además confirmada vía satélite poco después (fig. 5), y finalmente ratificada por la misión de ASOR en el territorio en abril de ese mismo año (ASOR, 2016a) (fig. 6).

El Arco del Triunfo, construido por Septimio Severo tras su victoria sobre los partos, fue detonado en octubre de 2016 y, según las imágenes satélite y las posteriores comprobaciones materiales (fig. 7), solo quedaron en pie parte de las jambas (ASOR, 2016) (fig. 7).

3 Esta expresión fue utilizada por Françoise Hollande durante la sesión del miércoles 7 de octubre de 2015 del Parlamento Europeo para referirse al conflicto en Oriente Próximo, y, en concreto, en Siria.



Fig. 3. Colocación de explosivos en el templo de Bel. APSA 2011.





Fig. 4. Antes y después del templo de Baalshamin (2009-2015). Twiga_swala e ISIS.



Fig. 5. Imagen satélite del templo de Baalshamin antes y después de su destrucción. DigitalGlobe para ASOR, 2016.



Fig. 6. Estado de conservación del templo en abril de 2016. ASOR, 2016.





Fig. 7. Antes y después del Arco del Triunfo. Twiga_swala y ASOR, 2016.



Fig. 8. Imágenes satélite del antes y después del templo de Bel. Arian Zwegers y DigitalGlobe para ASOR, 2015a.

El templo de Bel fue destruido por el Dáesh tras la colocación de 30 toneladas de explosivos en su interior (ASOR, 2015b). En septiembre de 2015, la desaparición total del templo se confirmaba vía imágenes por satélite (fig. 8), que permitieron comprobar que solo habían resistido algunas columnas y la puerta de acceso al templo. En febrero de 2016 los restos que habían sobrevivido fueron alcanzados por varios ataques aéreos de la coalición de Al-Assad, quedando destruidas tres de las columnas todavía en pie.

Durante la ocupación del yacimiento también resultaron dañados de diversa intensidad varios espacios funerarios localizados en el conocido como Valle de las Tumbas. En particular, las torres funerarias de Julius Aurelius Bolma, la tumba de Iamliku y la torre funeraria n.º 71 fueron destruidas con anterioridad a septiembre de 2015, momento en el que las imágenes satélite permiten constatar su daño (fig. 9) (ASOR, 2015b). Otras[4] resultaron seriamente afectadas entre septiembre de 2015 y marzo de 2016 (ASOR, 2016).

A finales de 2016 se produjo la destrucción del tetrápilo y del *frons scaenae* del teatro, que hasta entonces habían permanecido en buen estado de conservación.

Además, varias tumbas localizadas en la necrópolis sur sufrieron saqueos sistemáticos a partir de agosto de 2014, momento en el que el yacimiento aún estaba controlado por el ejército oficial

[4] Las de Bene Ba'a, Hairan Belsuri y la tumba n.º 65.







Fig. 9. Imágenes satélite de la destrucción de las tumbas de Palmira. DigitalGlobe para ASOR, 2016.

(ASOR, 2016). El expolio habría continuado una vez bajo control del Dáesh, cuando también se habría producido la destrucción intencionada del templo funerario S103 (ASOR, 2016).

Por otro lado, el Dáesh no fue el único responsable de los daños al yacimiento. Por ejemplo, el *Qal'at Shirkuh,* el Castillo de Palmira, sufrió pérdidas de diversa intensidad en marzo de 2016 a consecuencia de los bombardeos aéreos rusos sobre la fortaleza, tomada por miembros del Dáesh. A estos daños hay que sumar los ocasionados por los explosivos detonados por el ISIS en la entrada del castillo, resultando arrasada.

Además, en mayo de 2016 ASOR publicó un informe especial sobre la situación del yacimiento arqueológico en el que confirmó, vía imágenes satélite y terrestres, la construcción de una base militar rusa en la zona de protección de las ruinas de Palmira.

Precisamente, tras la liberación de Palmira y el establecimiento de las primeras bases militares sirias y rusas, llegarían también las primeras informaciones fiables del estado de conservación del yacimiento. En este sentido, los estudios sobre el terreno han permitido constatar buena parte de los datos ofrecidos por las imágenes satélite, corroborando la destrucción total de 17 bienes culturales como consecuencia de la acción directa del Dáesh. Otros 13 han resultado dañados de diversa intensidad: 8 de forma seria y 5 moderadamente. De esta forma, a día de hoy se puede afirmar que hasta 29 restos arqueológicos han resultado afectados, como se puede ver en la tabla 1.

Algunas pérdidas que no habían podido registrarse con anterioridad se constataron entones, como ocurrió en el caso del Museo de Palmira, cuyo interior quedó totalmente destruido (figs. 10 A y B). Junto al expolio, las esculturas de gran formato resultaron especialmente damnificadas, muchas de ellas halladas decapitadas (figs. 10 C y D), siguiendo el esquema seguido en el Museo de Mosul.

Durante los días posteriores a su liberación pudo comprobarse asimismo que el yacimiento

Nivel de daños	Templos	Tumbas	Necrópolis	Murallas	Otros	Total
Destruido	Bel Baalshamin S103	Julius Aurelius Bolma Familia Banai Iamliku Elasa Bene Ba'a Harían Belsiri Atenaten Elahbel Kithoth N.º 22 N.º 65 N.º 71			Castillo de Palmira Tetrápilo	17
Serio			Norte Sur Oeste Valle de las Tumbas		Museo de Palmira	5
Moderado		Talbul Artaban	Noroeste	Sección norte Sección sur	Teatro Gran Columnata	7
Posible						
Total	3	14	5	2	5	29

Tabla 1. Evaluación y cuantificación de los daños en el sitio de Palmira, 2011-2021. Fuente: elaboración propia a partir de los datos de UNITAR (2014), DGAM (2015) y ASOR (2015a y 2016).



Fig. 10. Estado de conservación de las piezas del Museo Arqueológico de Palmira. APSA, 2011 y DGAM, 2016.

no había sido destruido en su totalidad. Por ejemplo, un vídeo (escanear el código QR en vídeo 1 o pinchar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=zFHcIm9F41w) - YouTube) difundido por el ejército ruso a través del canal de noticias Россия 24 evidenció el buen estado de conservación del teatro, los baños y el campamento de Diocleciano, el ágora o el senado. Escenarios, no obstante, que tampoco se libraron de la barbarie fundamentalista. Baste recordar el asesinato del arqueólogo Khaled al Assad, cuyo cuerpo fue colgado en la Gran Columnata de la ciudad, o la difusión del fusilamiento de 25 soldados sirios en el teatro.



Vídeo 1. Primeras imágenes del yacimiento tras la expulsión del Dáesh. Россия 24.youtube.de UNITAR (2014), DGAM (2015) y ASOR (2015a y 2016).

Aunque la situación del yacimiento ha mejorado desde entonces, las informaciones que aún nos llegan siguen siendo contradictorias y a veces preocupantes.

Así, hace tan solo unos meses, en febrero de 2021, el medio *Diyaruna* (Al-Omran, 2021) aseguraba que el yacimiento se utiliza en la actualidad como almacén de armas para diversas milicias, hecho que las imágenes parecen corroborar. En el malogrado templo de Bel las imágenes satélite muestran probables depósitos de combustible y cientos de cajas de munición. Este uso, además, parece no ser excepcional, ya que se ha documentado en otras partes del país, como la ciudadela de al-Rahba, el santuario de Ain Ali, la basílica bizantina de Rusafa Hisham bin Abdul Malik o en la ciudad de Deir Ezzor. La razón que esgrimen es simple: saben que estos yacimientos están protegidos por el derecho internacional y que, en consecuencia, no van a ser atacados. Aunque usan las leyes a su favor, obvian que esa misma legislación prohíbe taxativamente el uso militar de los yacimientos arqueológicos (UNESCO, 1954). La guerra está llena de contradicciones y, como en este caso, muestra los límites del derecho internacional.

El problema no acaba ahí, ya que diversos investigadores como A. al-Azm (2018) aseguran que las milicias están utilizando estas localizaciones como fuente de financiación, excavando todo tipo de pozos ilegales para la extracción de restos arqueológicos que después venden en el mercado negro. La puerta de salida parecen ser los aeropuertos de al-Sein, al-Damir y al-Mazzeh, donde los objetos expoliados son ocultados en camiones de ayuda humanitaria, evitando así los controles aduaneros.

No obstante, las informaciones todavía son contradictorias, ya que mientras se investigan los posibles usos armamentísticos y los expolios, otras fuentes fiables, como la organización Al-Monitor, informaba en junio de 2021 de que Rusia y Siria habían firmado hasta tres acuerdos de colaboración para emprender proyectos de restauración y recuperación de las ruinas de Palmira. El primero de estos compromisos se firmó en 2019 entre el Hermitage de San Petersburgo y la Dirección General de Antigüedades y Museos de Siria para la restauración de las colecciones del Museo Arqueológico de Palmira. El segundo llegó poco después, a través del Instituto de Cultura Material de la Academia de Ciencias Rusa, para formar a profesionales sirios en las técnicas de recreación 3D del patrimonio destruido por el ISIS a partir de los fondos fotográficos. Finalmente, en noviembre de 2020 llegó el último acuerdo de colaboración, dirigido a la restauración del Arco del Triunfo, que hasta su detonación era único en el mundo porque a sus tres arcos se añadían dos más, uno a cada lado, girados 30º con respecto a su fachada frontal (Al-Monitor, 2021).

De hecho, las tareas de reconstrucción del arco se iniciaron en abril de 2021 mediante el uso de la tecnología 3D. Esta iniciativa resulta especialmente interesante, puesto que la primera parte del proyecto consistió en un llamamiento a la participación de la sociedad civil para que colaborase enviando las fotografías del arco que conservaran de sus visitas.

Sin embargo, la realidad es que la reconstrucción de Palmira está presentando numerosas dificultades, como afirma la propia Dirección General de Antigüedades y Museos de Siria, no solo por los obstáculos que ha supuesto la crisis sanitaria producida por la COVID-19, sino por la dificultad que supone aún hoy el acceso al lugar (Shabbir, 2021).

Y es que Palmira, como otros muchos yacimientos sirios, todavía se encuentra minada, tal y como confirman la UNESCO y UNMAS (2021). Por lo tanto, la tarea prioritaria reside en la localización y desactivación de explosivos. En la actualidad el ejército sirio, en colaboración con un grupo de expertos internacionales, se encuentra llevando a cabo tareas de desminado en el conjunto arqueológico. Una tarea doblemente difícil, ya que a la peligrosidad de la manipulación de este tipo de materiales, se suma el condicionante del contexto histórico en el que se encuadra: una desactivación no controlada conllevaría la destrucción del patrimonio que permanece (Global Coallition, 2021).

Bamiyán y Palmira; Palmira y Mosul. Todo sigue igual

Con la destrucción del patrimonio cultural sirio por el Dáesh, asistimos, atónitos, a la culminación de una estrategia que se inició hace ya veinte años, con la detonación de los Budas de Bamiyán en el año 2001, y que ha continuado en otras guerras como las de Iraq o, más recientemente, Yemen. El estudio de los motivos que han derivado en la destrucción del patrimonio en unos y otros enfrentamientos no es una cuestión baladí, pues de su análisis se pueden extraer unos mismos patrones simbólicos e ideológicos de cariz religioso:

– El fundamentalismo como base conceptual. Aunque en el caso talibán quedaba vinculado a los fundamentos doctrinales de la rama suní y en el del Dáesh a la salafí, en ambos supuestos la concepción de la religión se radicaliza. Cuando esto ocurre, la destrucción de los símbolos religiosos que quedan fuera de esa visión, como los budas o los templos paganos de Palmira, juega un rol relevante en lo que se considera la imposición de la única fe verdadera.
– Es una declaración política y de intenciones. La destrucción de los budas fue quizás el primer uso político contemporáneo, junto con la detonación del puente de Mostar en la guerra bosnia, de la destrucción del patrimonio como arma, como declaración de intenciones. De hecho, con la eliminación de los budas se escenificó la creación del Emirato Islámico de Afganistán, que hoy revive. Mientas, la toma de ciudades históricas como Mosul, en Iraq, o Raqqa, en Siria, que llegó a ser proclamada capital del Dáesh, fue clave para la declaración del Califato Islámico de Irak y Siria.
– Profesionalización y uso de los medios de comunicación de masas. La destrucción en Bamiyán fue el inicio de una táctica que pervive hoy en el Dáesh, basada en la utilización de los *mass media*, al estilo occidental, para retransmitir en directo la construcción (paradójicamente mediante la destrucción) de sus nuevos pilares. En los dos casos, el patrimonio fue utilizado como eje de la estrategia de propaganda a nivel internacional, donde las redes sociales jugaron y siguen jugando un papel preeminente. A través de ellas, su mensaje se difunde, ya sea a sus seguidores o a personas que con horror comparten sus vídeos, hasta conseguir una audiencia potencial de millones de personas. Por ese motivo, las localizaciones, la imagen proyectada de sus militantes, las palabras utilizadas o los discursos emitidos, son escrupulosamente seleccionados y puestos en escena.
– Limpieza cultural. Además de la destrucción de restos históricos que mantenían un estado de conservación óptimo, existe una consecuencia no menos preocupante: la destrucción de las raíces del pueblo, no solo sirio, sino islámico. Dejando a un lado la pérdida de espacios que se retrotraen al nacimiento mismo de la civilización en Oriente Próximo, como Ebla o Mari

en Siria o Nimrud en Iraq, el Dáesh está imponiendo una limpieza cultural dentro del propio islam, acabando con todo aquello que queda fuera de su visión, de forma que espacios suníes o alauíes son devastados. Uno de los ejemplos más claros fue la destrucción en 2014 de los mausoleos de Oueis, situados en Raqqa, y considerados hasta entonces como un gran centro de peregrinación por contener los restos de personajes destacados del islam de tiempos del profeta. Por supuesto, las demás religiones también han sido perseguidas. El pequeño pueblo de Malula era uno de los pocos ejemplos del mundo donde se seguía hablando el arameo y, por lo tanto, era considerado como una auténtica reliquia del cristianismo. Por ello, en 2014 fue objeto de diferentes ataques y saqueos, quedando parcialmente destruido a manos de la filial de Al-Qaeda en el país, Al-Nusra.

De este modo, vemos cómo la destrucción del patrimonio sirio ha sido no solo un daño colateral de la guerra, sino un objetivo bélico en sí mismo. En este sentido, parece que asistamos a una *damnatio memoriae* contemporánea en la que Siria y Afganistán han sido los ejemplos más recientes de cómo la destrucción de los elementos sustentantes de una cultura, de un modo de ver y entender la propia existencia, es esencial para sustituirla por otra. En este caso, sobre los restos de la cultura destruida, el Dáesh intentó imponer en sus territorios una nueva base política, social, religiosa y, también histórica, arrasando con su pasado material.

Siria, como antes Bosnia, Iraq o Afganistán, y como después Yemen, Líbano, Libia o Malí, vuelve a plantear la ineficacia de los actuales sistemas nacionales e internacionales de protección del patrimonio cultural en caso de conflictos armados. No en vano, cabe recordar que, pese a existir un amplio corpus de convenciones específicas en la materia encabezadas por la UNESCO, como la Convención de La Haya de 1954, para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (UNESCO, 1954), sus dos protocolos de 1954 y 1999, o la Convención de 1970, sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, su capacidad para contener el daño o para condenar las destrucciones ha sido prácticamente nula.

Conscientes de su ineficacia, este organismo y otros como la ONU o el Consejo de Europa han lanzado a lo largo del conflicto diversas Decisiones y Resoluciones que, aunque novedosas, han vuelto a quedar reducidas, por su falta de operabilidad, a meras declaraciones de intenciones. Este es el caso de la Resolución 2199 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, reunido en febrero de 2015 tras los acontecimientos en Palmira. Por primera vez en su historia, este organismo se congregaba y tomaba una decisión específicamente vinculada al patrimonio cultural, condenando expresamente la destrucción del patrimonio sirio e iraquí, así como su pillaje y contrabando. Esta Decisión, aunque fue calificada por Irina Bokova, entonces directora general de la UNESCO, como un «hito en la protección reforzada de los bienes culturales» al reconocer que el patrimonio cultural juega un papel relevante en los conflictos y que por ello «debe ser situado en la primera línea de las respuestas políticas y de seguridad», no puso freno ni a la destrucción del patrimonio del país, ni al expolio del yacimiento (Lizarazu, 2016). Por su parte, la conocida como Declaración de Abu Dhabi, impulsada por los gobiernos de Francia y Emiratos Árabes Unidos en 2016, se comprometió a la constitución de un fondo internacional para la protección del patrimonio cultural en peligro que permitiera financiar acciones de prevención o urgencia, luchar contra el tráfico ilícito o crear una red internacional de refugios para proteger de forma temporal los bienes culturales en peligro. Sin embargo, ni una ni otra medida surtieron el efecto deseado, pues en ese momento, la institucionalización del pillaje por parte del Dáesh era un hecho más que consumado, habiendo creado un Ministerio de Recursos Naturales que gestionaba y coordinaba el expolio sistemático de los yacimientos, estableciendo una tasa del 2 % a los objetos arqueológicos expoliados y facilitando su salida al exterior (Al-Azm, 2018).

Por todas estas razones, y a la espera de la puesta en marcha de iniciativas internacionales de protección más efectivas, hoy más que nunca debemos establecer las bases de una conciencia social universal que impida que los hechos de Siria se vuelvan a repetir. Aunque no es una tarea sencilla, cada vez más se están desarrollando herramientas colaborativas que pretenden sentar las bases de una mirada renovada para afrontar el problema. En este sentido, no podemos dejar de recordar iniciativas que, más o menos institucionalizadas, han aparecido en los últimos tiempos:

Algunas surgieron como respuesta inmediata a la destrucción de la ciudad de Palmira por el Dáesh, como una forma de poner en valor el patrimonio conservado. Este fue el caso del *Palmyra Portrait Project*, encabezado desde 2015 por la Universidad de Aarhus, en Dinamarca, con el objetivo de estudiar, catalogar y difundir los más de 3000 retratos palmirianos que se conservan alrededor de todo el mundo. La escultura funeraria palmiriana, pese a conformar el corpus retratístico más abundante del Imperio romano fuera de la península itálica, nunca había sido objeto de estudios sistemáticos que pusieran en valor no solo su calidad artística o técnica, sino también la función identitaria pasada y presente. Además, el proyecto contempló la digitalización de estas esculturas para crear un gran archivo a salvo de cualquier amenaza futura.

Esa misma intención llevó en 2017 a la Universidad de Lausana a lanzar el proyecto «Collart-Palmyre» para digitalizar los miles de documentos que formaban parte del archivo de Paul Collart y Luc Boissonnas –arqueólogos que encabezaron las primeras excavaciones en el yacimiento a lo largo del siglo XIX– relacionados con el templo de Baalshamîn. Dentro de este proyecto han surgido innumerables actividades, entre las que destacan la recreación 3D del templo de Baalshamîn a partir de las fotografías conservadas, o la creación, en colaboración con la plataforma CATIMA y el ICOM, de una base de datos de objetos arqueológicos pertenecientes a este yacimiento, como instrumento de prevención del tráfico ilícito. Con un calado más social, en 2019 surgió *Dealing with the Past*, un programa educativo que busca facilitar el acceso al patrimonio material e inmaterial de Siria a las poblaciones desplazadas, a través del arte del bordado, actividad intensamente ligada a la población siria, y particularmente palmiriana, desde su fundación.

Más reciente es el proyecto «Protection of Heritage at Places in Conflict through Digital Tools: The Role of Civil Society», que además cuenta con el aliciente de ser de ingenio español, de la mano de Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IMF-CISC) en colaboración con la organización Heritage for Peace, que es, quizás, uno de los organismos que más ha luchado desde el inicio de la guerra por dar visibilidad a las consecuencias socioculturales de la destrucción del patrimonio sirio. El proyecto se basa en el uso de las nuevas tecnologías para el estudio y desarrollo de estrategias de protección del patrimonio en zonas en conflicto armado en las que el acceso resulta complicado y peligroso. Y es que, como se ha visto, Siria fue el primer escenario en el que se demostró el beneficio de las tecnologías digitales, especialmente las imágenes satélite y la información multimedia en forma de vídeos e imágenes que la propia población local fue difundiendo por redes sociales, para el estudio de los daños al patrimonio durante los años de conflicto. El resultado fue la creación de unas bases de datos muy completas sobre el número y el nivel de daños, mucho antes de la llegada de los técnicos especialistas al territorio. Por ese motivo, pudo contarse desde ese momento con estrategias claras de actuación en términos de restauración. A partir de esta positiva experiencia, este proyecto pretende establecer los cimientos de un proceso sistematizado de estudio aplicable a cualquier otro conflicto, lugar y situación. De hecho, en la actualidad las bases de datos sobre patrimonio dañado en conflictos bélicos se han extendido a otras crisis armadas, y a día de hoy existen también para el patrimonio yemení, iraquí y libio. Más allá del uso estrictamente profesional, la difusión, como se ha reiterado, es un elemento esencial de concienciación y por ello el proyecto ha desarrollado la *App Pacton* (http://pacton.es), donde se alojan todo tipo de vídeos y recursos web que permiten apreciar el nivel de destrucción y su contexto.

Desde el punto de vista legislativo, también comienzan a surgir nuevas normas internacionales más adecuadas al escenario internacional en el que nos situamos en la actualidad. En 2019 la Unión Europea aprobó el Reglamento (UE) 2019/880 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril, relativo a la introducción y a la importación de bienes culturales, dirigido a frenar la entrada en territorio comunitario de bienes procedentes del expolio en zonas en conflicto armado, y luchar contra la financiación del terrorismo. Por su parte, el Consejo de Europa aprobó en 2017 la Convención de Nicosia, sobre los delitos relacionados con bienes culturales, que se suma a otros ya existentes como el Convenio UNIDROIT de 1995, sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente. En ambos casos, la necesidad de adhesión (como ocurre en otros convenios como los de la UNESCO), y su carácter no vinculante, limitan su efectividad (Pérez-Prat, 2020).

Otro ejemplo esperanzador lo ofrece Malí, donde la Corte Penal Internacional impuso la primera sentencia condenatoria por destrucción del patrimonio, declarando en 2016 a Ahmad al-Faqi al-Mahdi culpable de un crimen de guerra por la destrucción intencionada de los edificios históricos de Tombuctú en 2012. Medidas sin duda históricas y necesarias, pero que no eliminan el problema de origen.

Por desgracia, y mientras se estudian nuevas medidas que frenen definitivamente la histórica destrucción de patrimonio cultural como consecuencia de crisis políticas o conflictos armados, este patrimonio milenario continúa desapareciendo, engullido por el fervor de viejas y nuevas disputas bélicas, ante la estupefacta mirada de la humanidad, que asiste, entre resignada e indignada, a la pérdida de su memoria colectiva.

Bibliografía

ACNUR (2021): *Emergencia en Siria*. Disponible en: <https://www.acnur.org/emergencia-en-siria.html>. [Consulta: 27 de septiembre de 2021].

Agudo Villanueva, M. (2016): *Palmira: La ciudad reencontrada*. Madrid: Confluencias.

Al-Azm, A. (2018): «The Importance of Cultural Heritage in Enhancing a Syrian National Identity and the Role of Local non-State Actors in Preserving It», *Post-Conflict Archaeology and Cultural Heritage: Rebuilding Knowledge, Memory and Community from War-Damaged Material Culture*. Edición de P. Newson y R. Young. Routledge.

Al-Omran, F. (2021): «Syria's heritage at risk as militias store arms at ancient sites», *Diyaruna*, 7 de febrero. Disponible en: <https://diyaruna.com/en_GB/articles/cnmi_di/features/2021/07/02/feature-02>. [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

Ali, C. (2015): «Palmyra: Heritage Adrift», *ASOR Cultural Heritage Initiatives*. Disponible en: <http://www.asor-syrianheritage.org/wp-content/uploads/2015/06/Palmyra_Heritage_Adrift.pdf>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

Arcos García, M. (2017): *Patrimonio en guerra: entre el daño colateral y el objetivo bélico. Siria, escenario central de la barbarie cultural*. Madrid: JAS Arqueología.

ASOR (2015a): «Update on the Situation in Palmyra NEA-PSHSS-14-001», *ASOR Cultural Heritage Iniciatives*. Disponible en: <https://www.asor.org/wp-content/uploads/2019/09/Palmyra_UpdateReport_FINAL4reduced.pdf>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

ASOR (2015b): «ASOR CHI: Weekly Report 57-58, September 2-15, 2015 NEA-PSHSS-14-001, Planning for safeguarding Heritage Sites in Syria and Irak», *ASOR Cultural Heritage Iniciatives*. Disponible en: <https://www.asor.org/chi/reports/weekly-monthly/2016/79-80>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

ASOR (2016): «Planning for safeguarding heritage sites in Syria and Irak. Weekly report 79-80 (NEA-PSHSS-14-001)», *ASOR Cultural Heritage Iniciatives*. Disponible en: <https://www.asor.org/chi/reports/weekly-monthly/2016/79-80>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

Astengo, G. (2016): «The rediscovery of Palmyra and its dissemination in Philosophical Transactions», *Notes and Records of The Royal Society*, 70, pp. 209-230

Banco Mundial (2016): «Turismo internacional, número de arribos. Siria, 2006-2011», Disponible en: <http://datos.bancomundial.org/indicador/ST.INT.ARVL?page=1>. [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

Bounni, A., y Al-Assad, K. (1989): *Palmyre. Histoire, monuments et musée*. París: Damas.

Burns, R. (2009): *The monuments of Syria*. Londres: I. B. Tauris.

Delplace, C. (2017): *Palmyre: Entre Orient et Occident*. París: CNRS.

DGAM (2015): *Interactive map of conflicted archaeological sites*. Damasco: DGAM.

Estrada, M. R. (2018): *La destrucción intencional del patrimonio histórico-artístico: el caso de Palmira*. Trabajo de fin de Grado. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Global Coallition (2021): «Demining cultural heritage sites in Iraq and Syria», 18 de marzo. Disponible en: <https://theglobalcoalition.org/en/demining-cultural-heritage-sites-in-iraq-and-syria/>. [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

Hardan, M. (2021): «Russia gains foothold in Syria's Palmyra through archaeological restoration», *Al-Monitor*, 22 de junio. Disponible en: <https://www.al-monitor.com/originals/2021/06/russia-gains-foothold-syrias-palmyra-through-archaeological-restoration>. [Consulta: 27 de septiembre de 2021].

Hidalgo de la Vega, M. J. (2017): «Zenobia, reina de Palmira», *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, n.º 28 pp. 79-104.

Higgins, N. (2020): *The Protection of Cultural Heritage during Armed Conflict: The Changing Paradigms*. Londres: Routlegde.

ICOM (2021): «Comunicado sobre la situación del patrimonio cultural en Afganistán». Disponible en: <https://icom.museum/es/news/comunicado-sobre-la-situacion-del-patrimonio-cultural-en-afganistan/>. [Consulta: 27 de septiembre de 2021].

Jordán, J. (2016): «El Dáesh en Oriente Medio, una amenaza en evolución», *Panorama Estratégico 2016*. Madrid: Instituto Español de Estudios Estratégicos, Ministerio de Defensa.

Lizarazu, M. T. (2016): «El papel de la UNESCO en la protección del patrimonio en zonas de conflicto», *Actualidad Jurídica Uría Menéndez*, 42, pp. 7-15.

Lopez, F. J., y Vidargas, F. (2018): «Patrimonio, terrorismo y desastres naturales. ¿Cómo prevenir y abordar los enormes daños al patrimonio cultural mundial? Una visión desde la UNESCO», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* n.º 93, pp. 144-151.

MAEUEC (2021): «República árabe siria». Madrid: Oficina de Información Diplomática, MAUEC. Disponible: <http://www.exteriores.gob.es/documents/fichaspais/siria_ficha%20pais.pdf>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

Murray Jr., S. B. (1915): «The Dating of the Great Temple of Ba'al at Palmyra», *American Journey of Archaeology*, jul.-sep. 1915, vol. 19, n.º 3, pp. 268-276.

Newson, P., y Young, R. (eds.) (2017): *Post-Conflict Archaeology and Cultural Heritage: Rebuilding Knowledge, Memory and Community from War-Damaged Material Culture*. Londres: Routledge.

Orbe, J. (2013): «La guerra civil en Siria y la geopolítica mundial», *Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano, n.º 58, pp. 28-50*. Disponible en: <https://www.afese.com/img/revistas/revista58/guerrasiria.pdf>. [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

Pérez-Prat, L. (2020): «El tráfico ilícito de bienes culturales y el conflicto armado: la reacción de las Naciones Unidas», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 61, pp. 43-65.

Sartre, M., y Sartre-Fauriat, A. (2008): *Palmyre: La cité des caravanes*. París: Découvertes Gallimard.

Shabbir, F. (2021): «Sanctions, Pandemic Hinder Restoration Of Syria's Palmyra - Official», *Urdupoint*, 4 de marzo. Disponible en: <https://www.urdupoint.com/en/world/sanctions-pandemic-hinder-restoration-of-syr-1184893.html>. [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

Sommer, M. (2017): *Palmyra. A History*. Berlín: Routledge

Teixidor, J. (1979): *The pantheon of Palmyra*. Nueva York: Trotta.

UNESCO (1954): *Convención de La Haya*. La Haya: UNESCO.

UNITAR (2014): *Satellite-based Damage Assessment to Cultural Heritage Sites in Syria*. Disponible en: <https://unosat.web.cern.ch/unitar/downloads/chs/FINAL_Syria_WHS.pdf>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

Veyne, P. (2016): *Palmira: el tesoro irremplazable*. Madrid: Ariel.

Wood, R. (1753): *Ruins of Palmyra*. Londres: Robert Wood.

Arqueología: el arte de la recensión o el trabajo de la mímesis sucinta y crítica

Archaeology: the art of book review or the work of succint and critical mimesis

Gonzalo Ruiz-Zapatero (gonzalor@ghis.ucm.es)
Jesús R. Álvarez-Sanchís (jralvare@ghis.ucm.es)
Universidad Complutense de Madrid. España

Resumen: Las recensiones de libros de arqueología no han merecido mucha atención y el número de recensiones va disminuyendo en las revistas, sobre todo considerando el incremento exponencial de lo que se publica. Se realiza un breve análisis historiográfico de la recensión como un arte venido a menos; una identificación anatómica de sus partes y las clases de recensiones, apostando por la recensión crítica y aun heterodoxa. Se consideran los problemas de su publicación en la era digital y la presión académica para multiplicar las recensiones de obras. Y, finalmente, se ofrecen argumentos sólidos para seguir escribiendo recensiones.

Palabras clave: Publicación arqueológica. Crítica. Reseñas. Libros. Revistas especializadas.

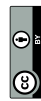
Abstract: Archaeology book reviews have not received much attention and its number is decreasing in magazines, considering the exponential increase in what is published. A brief analysis on the review historiography is carried out as an art that has come to less; an anatomical identification of its parts and the categories of reviews are provided, and we make a plea on the critical and even heterodox review. The problems of its publication in the digital age and the academic pressure to multiply the reviews of the same book are considered. Finally, we offer strong arguments to continue writing archaeological reviews.

Keywords: Archaeological publication. Criticism. Review. Books. Journals.

> «Recensionar es, ante todo, repensar el pensamiento de otros, reflejarlo. Y abrir luz a las palabras ajenas. Intentar comprender lo que se dice –y lo que no se dice– en el texto germinal. Solo el lenguaje compartido y múltiple es diálogo científico, luz que dilata».
>
> Ricardo Olmos (1997: 278)

Introducción

Leer y escribir recensiones juega un papel importante en la vida académica de cualquier disciplina, pero no parece que sean muy apreciadas en las valoraciones de mérito o promoción de investigadores, y además sabemos poco sobre cómo estos llevan a cabo esas tareas y cuál es la percepción que tienen de su valor (Hartley, 2006: 1194). En el estudio de James Hartley (2006), con una muestra



Págs. 393-407 / ISSN: 2341-3409
Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 14-12-2021

significativa, los académicos declararon genéricamente estar de acuerdo sobre su valor, aunque con matices entre autores y sobre su práctica; se destaca que –con poca diferencia entre campos– leían de 1 a 5 reseñas por mes y escribían 1 o 2 recensiones por año. No cabe duda de que las recensiones de libros constituyen un género académico con rasgos propios.

Se ha señalado que una reseña debe informar, entretener (¡sí, entretener!) y ocasionalmente provocar (Wesseley, 2000). Las mejores recensiones son verdaderas joyas de argumentación y exposición, en las que el libro –o libros– son el punto de partida del viaje del recensionista, y al final el lector queda sabiendo más del tema y, a menudo, entretenido en el camino del discurso (Wesseley, 2000: 388). De alguna manera, una recensión es un foro para el pensamiento (Stowe, 1991: 592). Las reseñas no tienen la fuerza intelectual para agotar, cerrar los detalles de los libros –algo imposible por su brevedad– y su verdadero trabajo es abrir la autorreflexión e invitar a otros a responder (Stowe, 1991: 595). Lamentablemente, con mucha frecuencia las recensiones se limitan a exponer los contenidos y felicitar al editor o quejarse del precio desorbitado que convierte la obra en «algo para que compre la biblioteca». Pero eso aburre y en sentido estricto no son recensiones. Porque la crítica, la evaluación, es la otra cara de la recensión. Pero la crítica, en sabias palabras de Ricardo Olmos (1997: 280), «no debe entenderse como ataque –así lo percibe la convención del poder– sino como reflexión: así se entiende desde la delicadeza del pensamiento».

Una mínima precisión terminológica nos obliga a explorar algunos términos que ya hemos empleado. ¿Se puede y se debe diferenciar recensión de reseña y de evaluación o revisión? (Moreno, 1996). Por extensión al campo literario y filológico, *recensión*, del verbo latino *recenseo*, es «hacer el examen de un escrito, revisar», y «examen» o comentario crítico de una obra literaria o científica, y se asume que tiene una extensión no muy breve. Por el contrario, la reseña sí es una narración sucinta, más breve, que informa del contenido de una publicación pero no implica un juicio de valor. *Revisión*, empleado con menos frecuencia, del latín *revisio-onis*, es literalmente «ver atentamente», «examinar», «contemplar», la acción de volver a ver. Hoy, como señala Moreno Fernández (1996: 232), los tres vocablos, *recensión*, *reseña* y *revisión*, guardan más afinidad semántica que antiguamente. En la práctica, recensión y reseña son casi sinónimos –y en este trabajo así los utilizamos–, aunque en puridad recensiones serían trabajos de presentación y valoración crítica más extensos y reseñas serían presentación de contenidos de libros, con poco juicio de valor o sin él, y más breves.

Más complejo es el término inglés *review*, que puede coincidir con los tres vocablos españoles señalados pero cuya significación concreta depende del contexto de que se trate. Con dos precisiones: en inglés existe el *review article*, que es básicamente la recensión más extensa que comenta varios libros y aporta experiencia y conocimientos del recensionista al tema general tratado (Palmatier *et al.*, 2018). La explosión de la edición de las últimas décadas ha potenciado su uso y su valor. Y por otra parte están los *review essays*, que son artículos recopilatorios de las publicaciones realizadas en un tiempo más o menos largo sobre una temática concreta. Cada vez son más difíciles de encontrar porque exigen una recopilación exhaustiva, muchas lecturas y encima no son considerados como trabajos de investigación, Son, de alguna manera, una suerte de gigantesca recensión que evalúa el estado de la cuestión de un dominio determinado, de todo un subcampo o especialidad disciplinar. Y resultan extraordinariamente útiles para el desarrollo de especialidades en nuestra disciplina.

La recensión: breve crónica de un arte venido a menos

Aunque siempre se le ha concedido un papel muy secundario, especialmente en las Humanidades (East, 2011), la recensión de libros tiene un «problema de imagen» (East, 2011: 64) pero constituye un área importante de la actividad académica donde se ejerce la crítica, la selección e interés por ciertos

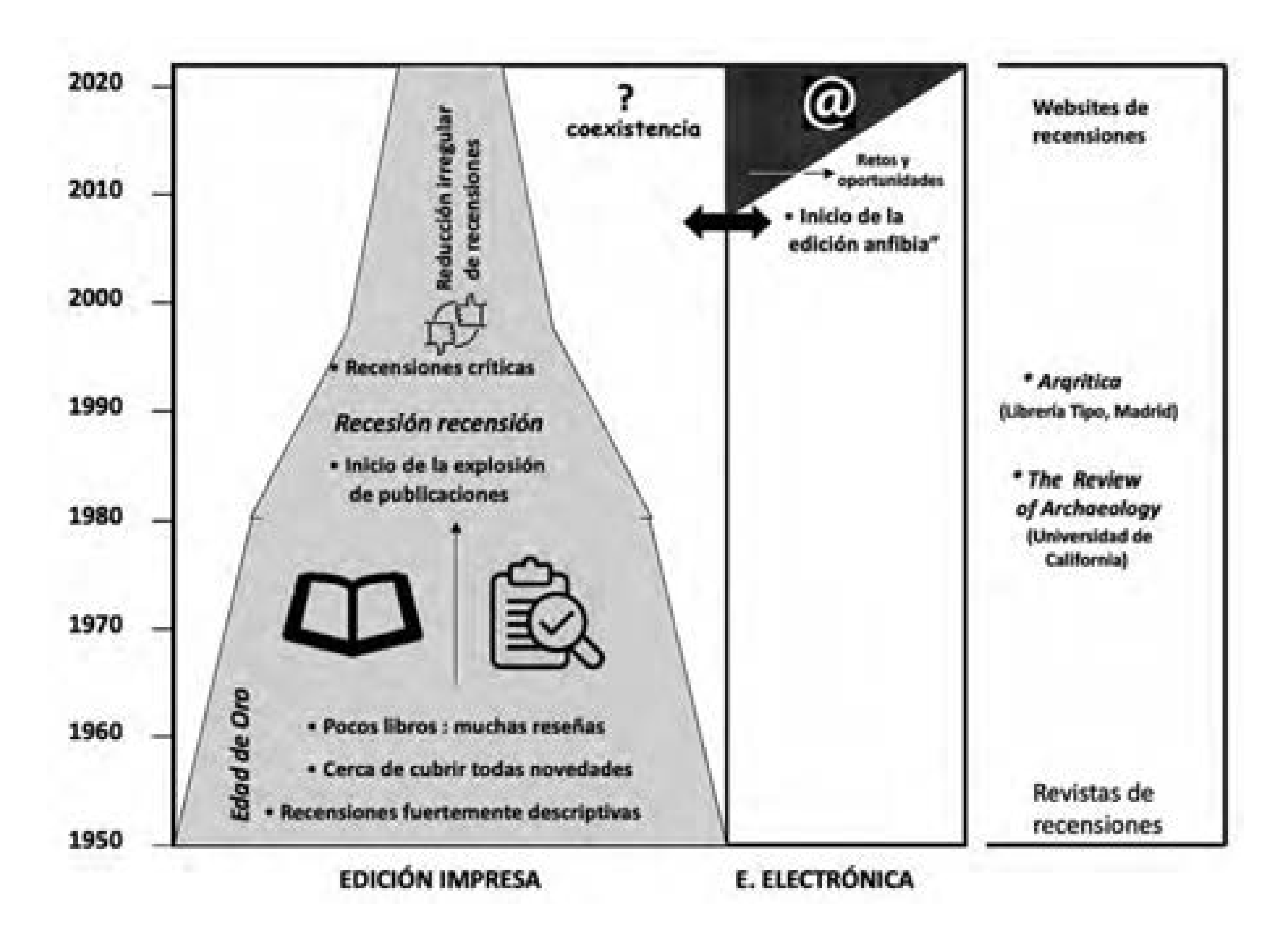


Fig. 1. Diagrama resumen de la evolución de las recensiones en las revistas de arqueología (en papel y electrónicas). Con indicación de los precedentes de revistas exclusivamente dedicadas a recensiones.

temas y también –de alguna forma–, la orientación e influencia en la comunidad científica (Gump, 2018; Ruiz-Zapatero, 1987, 1997 y 2014: 22-24). Las recensiones pueden ser una parte importante del crecimiento de una disciplina (Smith, 2007) y cumplen un rol heurístico valioso como escuela de crítica argumentada para la formación de especialistas y para comprender las diferencias de opinión en el ámbito académico (Henige, 2001: 34). Pero las recensiones críticas de libros en Humanidades y también en Arqueología han sido tradicionalmente subvaloradas y poco apreciadas (Ruiz-Zapatero, y Álvarez-Sanchís, 1989: 8-9). De alguna forma, las recensiones operan en los márgenes de la escritura académica –centrada en monografías, artículos de revistas, capítulos de libros y actas de congresos– como un género menor, secundario y no propio –al menos no del todo– de la investigación (Sandra, 2010). Las recensiones se han denominado como «ciudadanos de segunda clase de la literatura científica» en la medida que no siguen el rigor asociado a la publicación de artículos científicos (Riley, y Spreitzer, 1970). En cualquier caso, y aun con ese papel secundario, las recensiones permanecen y se erigen como ensayos por derecho propio.

De forma un tanto excepcional, algunas revistas han apostado por una sección fuerte de recensiones y además de recensiones extensas; así, el *Journal of Roman Archaeology*, desde su creación, se ha especializado en recensiones de 3-4 páginas, algunas de hasta 10-12 e incluso unas pocas de mayor extensión. A menudo estas reseñas son la evaluación más completa que recibe un libro (https://journalofromanarchaeology.com/books-reviewed/).

El crecimiento formidable, continuado y exponencial del número de obras publicadas cada año ha hecho que en las últimas décadas el número de revistas con sección de recensiones –una

parte modesta del total de revistas especializadas– no aumente y casi más bien disminuya; y desde luego, el número total de reseñas en las revistas de arqueología claramente ha caído (Smith, 2007).

El proceso de gestión de las recensiones en las revistas especializadas es complejo y largo (Lee *et al.*, 2010) y exige unas infraestructuras mínimas que no todas las revistas pueden abordar. Pero la recensión tiene el potencial de ser una forma literaria influyente –empezando por los lectores de la revista–, puede orientar las lecturas y adquisiciones de algunos libros (y también lo contrario), puede proporcionar a los autores de la obra una retroalimentación constructiva y, en fin, puede ayudar a las editoriales a planear y producir libros en el futuro (Lee *et al.*, 2010: 65). Las reseñas de libros son un componente esencial de la comunicación académica y expresión viva de la *scholarship* de una disciplina y devienen en *artefactos* de la comunicación y articulación de los contornos *paisajísticos* disciplinares (Hérubel, 2020). Las recensiones de libros en arqueología desempeñan importantes funciones, ya comentadas, pero además también pueden ayudar a identificar y llamar la atención de obras nuevas relevantes, a responder a los argumentos esgrimidos por los autores, a debatir hipótesis y conclusiones y, en suma, a establecer con propiedad un estado de la cuestión dentro de la disciplina (Stone, 2017: 4). De alguna manera, las recensiones representan la conciencia crítica de la propia disciplina: condensan, encapsulan, sintetizan, evalúan, comparan y contrastan conocimientos (Ruiz-Zapatero, 2020: 42); las buenas reseñas contextualizan un tema de investigación y proporcionan información cualificada para decidir sobre ulteriores lecturas. Seguimos pensando que las recensiones constituyen una de las pocas fórmulas de «diálogo» en el mundo de la investigación, representan una de las más razonables formas de «evaluación entre pares» y en sí mismas suponen uno de los más intensos ejercicios intelectuales dentro de una disciplina (Chapa, y Ruiz-Zapatero, 1997: 185).

En pocas palabras, desempeñan una función esencial para la promoción y salud de la disciplina o, más directo aún: las recensiones importan (Gump, 2018). Posiblemente, como ha dicho Connah (2010: 56-57), constituyen el reducto más abierto, sincero y representativo de la escritura arqueológica y un componente esencial de la biblio-diversidad en la delicada *ecología de la publicación académica*. La crítica, especialmente cuando adopta la primera persona, otorga oxígeno a la conversación con el texto y en cierta manera revela que la crítica es una forma de autobiografía, como defiende Lorrie Moore (2019: 16-17).

La cantidad y el nivel de calidad de las recensiones de una tradición arqueológica pensamos firmemente que constituyen un barómetro fiable del estado de la disciplina. Y no conviene olvidar que «los libros se publican sin recensiones pero las recensiones no existen sin libros» (Sandra, 2010: 234). Las reseñas constituyen una parte –no prescindible– de la documentación textual e histórica de nuestra disciplina, independientemente del estatus o valor que les asignemos (Sandra, 2010: 235).

Por otro lado, los propios investigadores y académicos perciben los encargos de recensiones como una tarea onerosa: hay que leer un libro, tal vez extenso y a veces en otro idioma, para escribir un texto muy breve y concentrado, sin gratificación económica (Henige, 2001: 24) ni académica, ya que las recensiones no cuentan en la evaluación de méritos de investigación (Hartley, 2006: 1194), como hace la ANECA con los sexenios de investigación. Y encima, la redacción de recensiones de libros de arqueología –de buenas recensiones críticas, informativas, contextualizadoras y ampliadoras de la mirada de la obra reseñada–, resulta difícil y exige tiempo de lectura atenta, tomando notas y más tiempo para redactar de forma muy sintética pero sin perder atractivo y agilidad (Paltridge, 2017: 147 y ss.). Porque una buena recensión no es la recensión «positiva» (hagiográfica y panegírica), como bien dice Michael E. Smith (2007), fundador y editor de la sección de reseñas de *Latin American Antiquity*, sino la recensión crítica que debe incluir: 1) un resumen ajustado del libro, 2) el contexto de la obra, y 3) la valoración de su calidad y el nivel de contribución al campo o subcampo disciplinar (Smith, 2007). Y, todavía más, las recensiones deben estar bien escritas, ser

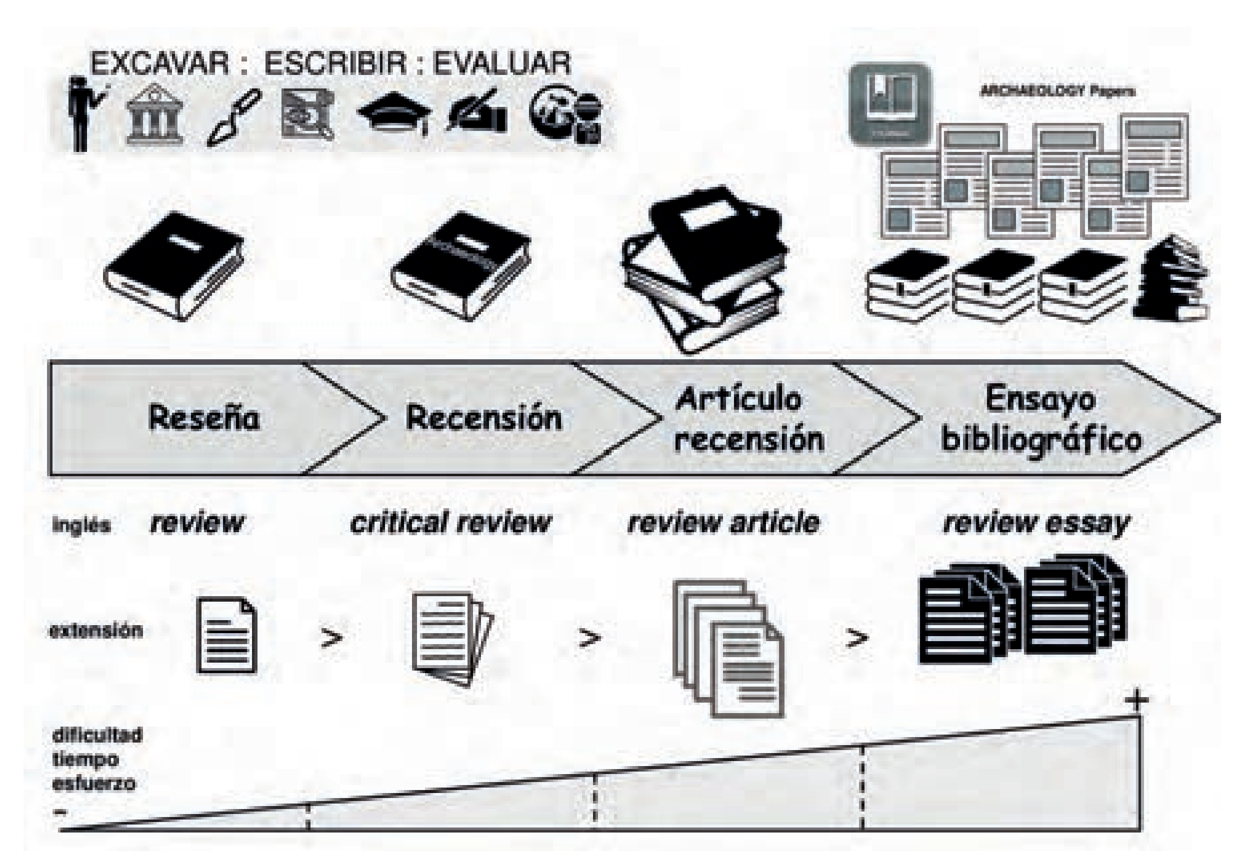


Fig. 2. Las categorías de reseña, recensión, artículo-recensión y ensayo bibliográfico *(review essay)*. Volumen de información procesada, extensión y grado de dificultad, tiempo y esfuerzo necesario de cada categoría en niveles aproximados.

concisas, resultar interesantes y atractivas y ser perspicaces, en palabras de Smith, que compartimos íntegramente.

Los requisitos señalados nos inclinan a pensar que el sistema tradicional de invitar a estudiantes o investigadores jóvenes a escribir recensiones –muy bien como ejercicio (Perry, 2018: 13)– puede resultar muy arriesgado si se lanzan a la publicación académica, aunque pueda resultar placentero (Simon, 1996). Porque un requisito para poder lograr una buena recensión –pocas veces explicitado de forma contundente en las numerosas guías y orientaciones para redactar reseñas que se pueden encontrar en internet–, es que se debe conocer relativamente bien, cuando menos, la temática del libro a recensionar. A mayor conocimiento, mayores posibilidades de alcanzar con éxito el objetivo, y a menor, escaso o casi nulo conocimiento del tema de la obra, los problemas pueden resultar sencillamente insuperables. La estratigrafía acumulada (y bien procesada) de lecturas realizadas supone un requisito necesario, aunque ciertamente no suficiente para escribir una buena reseña. Es bueno recordar que la condición de los recensionistas es dual porque son a la vez lectores y escritores y en esa medida las reseñas son herramientas para aprender (como escritores) y para discernir (como lectores), como señala Seth Perry (2018).

Sin duda una buena recensión es fruto de una buena lectura, una lectura que, como dice Agamben (2019: 73), se detiene «en un punto muerto entre el pasado y el futuro que debería llamarse *presente imaginario*, donde la sucesión se invierte en regresión y lo que tiene lugar no es una lectura progresiva, sino el devenir de una memoria». Por eso la escritura de reseñas, pequeños ensayos, con los estudiantes tiene un gran valor formativo: el de adiestrarse en la buena lectura crítica (Ruiz-Zapatero, 2017). Primero leer, después escribir. En consecuencia, hay que defender siempre la lectura amplia, la lectura profundamente curiosa, sin fronteras, para así, parafraseando

a Thomas Mann, perdernos en los «ilimitados confines de los reinos del pensamiento», en nuestro caso del pensamiento arqueológico. No en vano vivimos en la mejor época de la historia para ser lector, y desde luego lector de historia (Ruiz-Zapatero, 2017). Y también lector de arqueología. Reseñar bien requiere amplitud de la lectura y el uso de los juegos sociales del lenguaje, escribió Ricardo Olmos (1997: 280-281), quien recomendaba a los recensionistas familiarizarse con las obras de Jorge Luis Borges, Italo Calvino y Walter Benjamin. Y ciertamente cabe aprender mucho de poetas, escritores de ficción, memorialistas, periodistas y otros «administradores de palabras» (Gump, 2021: 296). Se aconseja que para ser un experto en cualquier campo de estudio hay que leer «dentro» y «alrededor», monografías y manuales para las ideas establecidas, artículos para las nuevas ideas y resúmenes de congresos para ideas rompedoras (Donovan, 2011: 264). Pero es bueno leer lo que uno quiera fuera de nuestro campo, porque todo lo que se lea nos desarrollará como escritores académicos eligiendo ideas y estilos.

Leer y escribir son las dos caras de una misma moneda, aunque hay que recordar que no se pueden ver las dos caras al mismo tiempo. Pero si se sabe leer bien se tienen prácticamente todos los ingredientes para saber escribir bien.

La reseña de obras de arqueología no ha gozado de gran predicamento en la arqueología española (Ruiz-Zapatero, 1987) y rara vez ha sido objeto de análisis y debate (Olmos, 1997; Ruiz-Zapatero, 1997). Como ya hemos señalado, es menguante el número de revistas de arqueología que mantienen una sección propia de recensiones y poquísimas las que cuentan con un editor de recensiones, como *Trabajos de Prehistoria*. Su valor se asienta en dos pilares: la valoración crítica, objetiva y constructiva que reconoce la *auctoritas* académica y la comprensión e indulgencia sincera y mutua de quienes son (somos), simultáneamente, autores y recensionistas (Ruiz-Zapatero, 2020: 42). La «autoridad» del recensionista (sea lo que sea eso y cómo se perciba) cuando actúa bien y con sentido crítico se suma, de alguna forma, a la autoridad que ya tienen los buenos libros (Sandra, 2010), por mucho que no exista una clara conciencia de ello en muchas ocasiones. Como otra forma de comunicación académica, las reseñas de libros se encargan y escriben con la esperanza de tener impacto e influencia (Henige, 2001: 31).

Entre los factores que influyen en la pérdida de estatus de las recensiones académicas, internet y los registros electrónicos son, sin duda, uno de ellos y acaso uno de los más preocupantes (Lee *et al.*, 2010: 64-65). Las nuevas tecnologías están afectando al ecosistema de las recensiones, ya de por sí muy delicado como estamos viendo. Es verdad que internet ofrece dos ventajas no despreciables para las recensiones: la inmediatez de su publicación y la no constricción de espacio, ya que la publicación electrónica admite casi cualquier extensión de textos (Henige, 2001: 35). Aunque, como bien advierte Henige, más recensiones más largas no significan automáticamente mejores reseñas, y ciertamente no resulta deseable que las recensiones electrónicas monopolicen el género. Pero la reducción de reseñas en revistas con edición de papel (e incluso aunque adelanten la aparición de la edición electrónica) se ha visto ampliada masivamente por las «pseudo-reseñas» en sitios web de internet, de editoriales académicas, de librerías especializadas y de grandes plataformas de distribución como Amazon. Esas «pseudo-reseñas» son breves descripciones de contenidos de libros con una evaluación limitada –y claramente interesada por motivos comerciales–, pero nos tememos que tienen muchos más lectores que las publicadas en las revistas de investigación. Es evidente que estos sitios son útiles, pero debe quedar claro que no representan las perspectivas y opiniones de la comunidad científica arqueológica. Y, desde luego, el crecimiento inmenso de la publicación arqueológica debería ser un argumento más para defender los valores de la recensión académica (Zuccala, y García, 2018).

Si el mantenimiento de las reseñas de libros ya ha resultado en las últimas décadas difícil de lograr, la pretensión que tuvimos desde *Trabajos de Prehistoria* a finales de los años 1990 de ampliar

las recensiones a películas y documentales, exposiciones de museos, yacimientos, monumentos e itinerarios arqueológicos (Chapa, y Ruiz-Zapatero, 1997: 186) debemos reconocer que apenas se pudo lograr en unos casos muy contados.

Arquitecturas de la recensión académica: geometrías variables

Las recensiones de libros constituyen un género académico con estructura y rasgos variables y mensurables (Hartley, 2006: 1194). Y eso es importante porque significa –como argumenta Hartley–, que los lectores están familiarizados con la forma, la estructura y el sentido del texto de toda reseña. Se ha señalado en múltiples ocasiones que las reseñas quedan definidas entre las recomendaciones específicas de las revistas o editores de recensiones y la percepción acumulada de cientos de reseñas leídas –y escritas– a lo largo de una vida académica. Si a ello sumamos las páginas web de muchas universidades anglosajonas, donde se detalla «cómo escribir una reseña», podría pensarse que el género está bien establecido. Pero eso no es exactamente así y además diríamos que afortunadamente. Aunque vamos a considerar las partes esenciales de las recensiones, eso no quiere decir que haya una fórmula cerrada y canónica para escribirlas. Se ha indicado que no es bueno imponer criterios explícitos para su redacción porque las recensiones son, de hecho, una clase de conversación, una «forma vernácula de academicismo que puede adquirir muchas formas diversas» (Stowe, 1991). En la práctica de lectores de reseñas, un placer añadido es el descubrimiento de recensiones heterodoxas, poco comunes y aun fuera de la norma, pero brillantes en forma y contenido. Fogonazos atípicos de información y crítica cargados de intensidad.

Las revistas delimitan la extensión en palabras, porque la reseña es un género breve (que no menor), pero aparte de la exhortación por el criticismo poco más queda estrictamente cerrado. Además de, por supuesto, la fecha de entrega de la recensión. Simplificando las cosas, nos atrevemos a sugerir que una anatomía comparada permite identificar la siguiente estructura y las siguientes partes en una reseña de nuestra disciplina.

Siguiendo a Hartley (2006: 1196), hay cuatro movimientos con una serie de tareas o cuestiones específicas en el género de la recensión (fig. 3). El movimiento 1 es introducir el libro e incluye: resumen del libro y su contexto en el campo disciplinar, consideración sobre autor/es, a qué audiencias va dirigido y detalles sobre formato, extensión y precio. La primera cuestión, resumen y contextualización, requiere un párrafo potente, atractivo para enganchar a los lectores. El movimiento 2 pretende bosquejar el libro, identificando su estructura y organización, la consideración resumida de cada capítulo o sección, añadiendo críticas puntuales. Si se trata de libros colectivos con numerosas colaboraciones, esto puede ser inviable y habrá que buscar otra estrategia para abarcar los contenidos mínimamente. El movimiento 3 aborda la evaluación específica de distintas partes del libro. Supone una explicitación de fortalezas y debilidades de la obra, un análisis del aparato gráfico (figuras, ilustraciones y fotografías), calidad, pertinencia y posibles errores u omisiones. A continuación, una valoración de la bibliografía referenciada, muchas veces inexistente. El movimiento 4 representa la evaluación global, final, de conjunto del libro, recomendable, no aconsejable con toda una gama de matices que incluyen «a pesar de las críticas realizadas, pensamos que…»; una sola norma hay que destacar: huir como de la peste de la reseña descalificadora y aun rencorosa (Martins, 2010). Y la última parte, no siempre presente, es la bibliografía empleada en nuestro comentario crítico.

A nuestro juicio, una parte importante de la anatomía de las recensiones son los comentarios sobre la bibliografía del libro. Aunque son muchas las reseñas que no deslizan ni una sola palabra sobre este aspecto. Nosotros tenemos la manía de empezar la exploración de cualquier libro por el final, por la lista bibliográfica. Y lo que hacemos es «recorrer la bibliografía como si fuera un atlas geográfico o un prospecto de agencia de viajes» (Compagnon, 2020: 410). La bibliografía es un

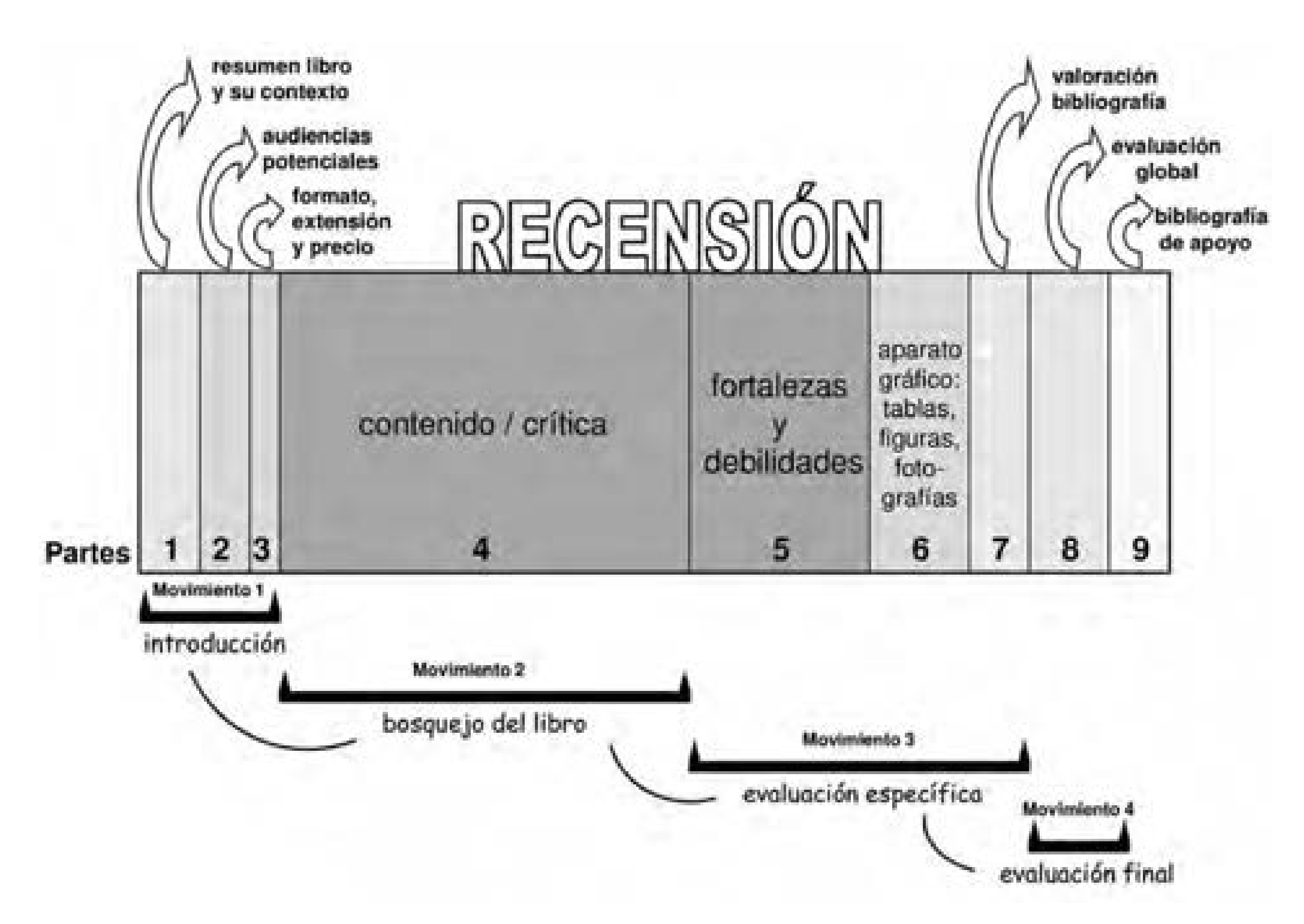


Fig. 3. Anatomía de la recensión: movimientos para su redacción y partes fundamentales (no siempre presentes) del género.

territorio en el que –como bien dice Compagnon– nos sentimos cómodos en la medida en que nos resulta conocido, pero también advertimos los «paisajes nuevos», las referencias bibliográficas que no conocemos o las que conocemos pero no hemos leído y habíamos juzgado prescindibles pero su inclusión nos invita a reconsiderarlo. De alguna manera significa estar a gusto con el autor, porque el bosque de las referencias bibliográficas nos acerca, nos une; al igual que podemos ver claros, huecos o vacíos, de obras que no aparecen citadas pero estamos seguros de que podrían o incluso deberían estar en la lista. Esos vacíos reconfortan porque demuestran nuestro conocimiento y competencia en la bibliografía del tema.

Por otro lado, normalmente las recensiones, por su carácter breve, no incluían referencias bibliográficas –algo reservado para los artículos de investigación–, pero poco a poco se fueron incluyendo para ampliar la mirada y la información al lector. Algo que se puede rastrear bien en la revista *Trabajos de Prehistoria*, pionera en esta novedad, al menos desde la década de 1990. Hoy existe un consenso acerca de su valor, ya que la inclusión de bibliografía –especialmente si es muy reciente– aumenta la calidad de las reseñas (Hartley, 2006: 1203). No es un componente imprescindible de las recensiones, pero de alguna manera su inclusión está bastante generalizada. Las citas que se incluyen en una recensión, como cualquier cita, son «extracción e injerto», en palabras de Compagnon (2020: 36). Y cuando se emplean revelan que nuestra lectura de la obra reseñada ha hecho explotar el texto, lo desmonta, lo dispersa (Compagnon, 2020: 22) y al mismo tiempo lo amplía. Porque, al fin y al cabo, «lectura y escritura no son más que una y la misma cosa, la práctica del texto» (Compagnon, 2020: 34). Por eso las referencias bibliográficas de una recensión son ampliaciones del tema, invitaciones a conectar el texto reseñado con otros textos, porque claramente «la cita instaura una relación entre dos textos» (Compagnon, 2020: 67).

Con todo lo anterior sí podemos sugerir que existen, al menos, cuatro clases o categorías de recensiones –sin pretender un esquema exhaustivo y totalizador– con las siguientes características, definidas a partir de la existencia o no de las distintas partes y su extensión relativa (fig. 4):

1. La recensión descriptiva plana. Se trata de aquellos trabajos que se centran en presentar el resumen de contenidos del libro –que ocupa la mayor parte del escrito– con apenas una introducción y un cierre o balance final. En sentido estricto no son recensiones, al carecer del mínimo componente crítico. Afortunadamente, cada vez son menos, pero siguen existiendo. Sirven para saber de qué va el libro –casi al estilo de Woody Allen: *Crimen y castigo* = «va de Rusia»–, pero nada para conocer algo de su posible valor e interés. No hay, no puede casi haber invitación a la lectura.
2. La recensión descriptiva con componente crítico limitado. El componente descriptivo de contenidos es el dominante y, aunque hay crítica real, su extensión es reducida y en cualquier caso siempre por debajo del espacio concedido a la presentación aséptica de información. La extensión concedida a la introducción y al balance final puede ser variable, pero habitualmente es pequeña y aun puede faltar alguna de ellas. El contenido informativo claramente prevalece sobre el evaluador y crítico. En la práctica se podría afirmar que, si no la mayoría, muchas recensiones pueden encajar en este tipo.
3. La recensión crítica. Casi resulta un pleonasmo la definición, ya que toda recensión merecedora de tal nombre es, por naturaleza, crítica. La clave reside en que el componente crítico es el dominante, con mayor extensión que la presentación formal de contenidos. Y otro rasgo casi consustancial es el empleo de bibliografía, pocos o muchos títulos, que amplía la contextualización del libro y –de alguna forma– la crítica. Un detalle que suele ser siempre pasado por alto es que la extensión concedida para las recensiones es estándar, independientemente de la extensión del libro, algo que muy pocos han señalado sagazmente (Henige, 2001: 25). Si el libro es muy extenso, lo que puede pasar –como con mucha sinceridad ha dicho Henige– es que la recensión se use como escaparate de la capacidad y erudición del recensionista, capte la benevolencia del autor/es o se limite a reparar desprecios y sesgos de tipo ideológico (¡o las tres cosas a la vez!).
4. La recensión heterodoxa. Como su propio nombre indica, es la reseña transgresora de los convencionalismos atávicos de las recensiones: lo que predomina es la crítica, lo más amplia posible. Las demás partes, introducción y cierre final, pueden estar o no y en cualquier caso adoptan fórmulas innovadoras, sorprendentes y aun provocadoras. La rigidez de criterios de algunas revistas puede impedir que lleguen a ver la luz. Cuando no es así, la lectura resulta refrescante, estimuladora y reflexiva a partes iguales.

Buena parte del valor de la recensión reside en que es «interiorización del pensamiento del otro, fecunda interacción con nuestras ideas, ósmosis permanente de líneas, tendencias y paradigmas de nuestra disciplina, mestizaje no reconocido de múltiples lecturas» (Ruiz-Zapatero, 1997: 277), pero sobre todo es diálogo gratificante que, a través de la escritura, nos une con innumerables autores, reescribiendo y re-creando sus argumentos, deteniendo la velocidad de nuestro mundo y recuperando, de alguna forma, la «ilusión de investigar», en feliz expresión de Ricardo Olmos (1993).

¿Qué define a una buena recensión? Ya hemos visto algunas opiniones. Para East (2011: 58), una buena recensión debería contar con: 1) imparcialidad, ponderada evaluación y cita de otras obras relevantes del campo; 2) un autor bien cualificado; 3) una extensión adecuada; 4) una publicación rápida; 5) estar revisada editorialmente, y 6) ser fácilmente accesible. Cuando una recensión cumple estos requisitos, puede llegar a adquirir el valor de un artículo significativo (Cortada, 1998: 34), afirmación que no nos parece un exceso.

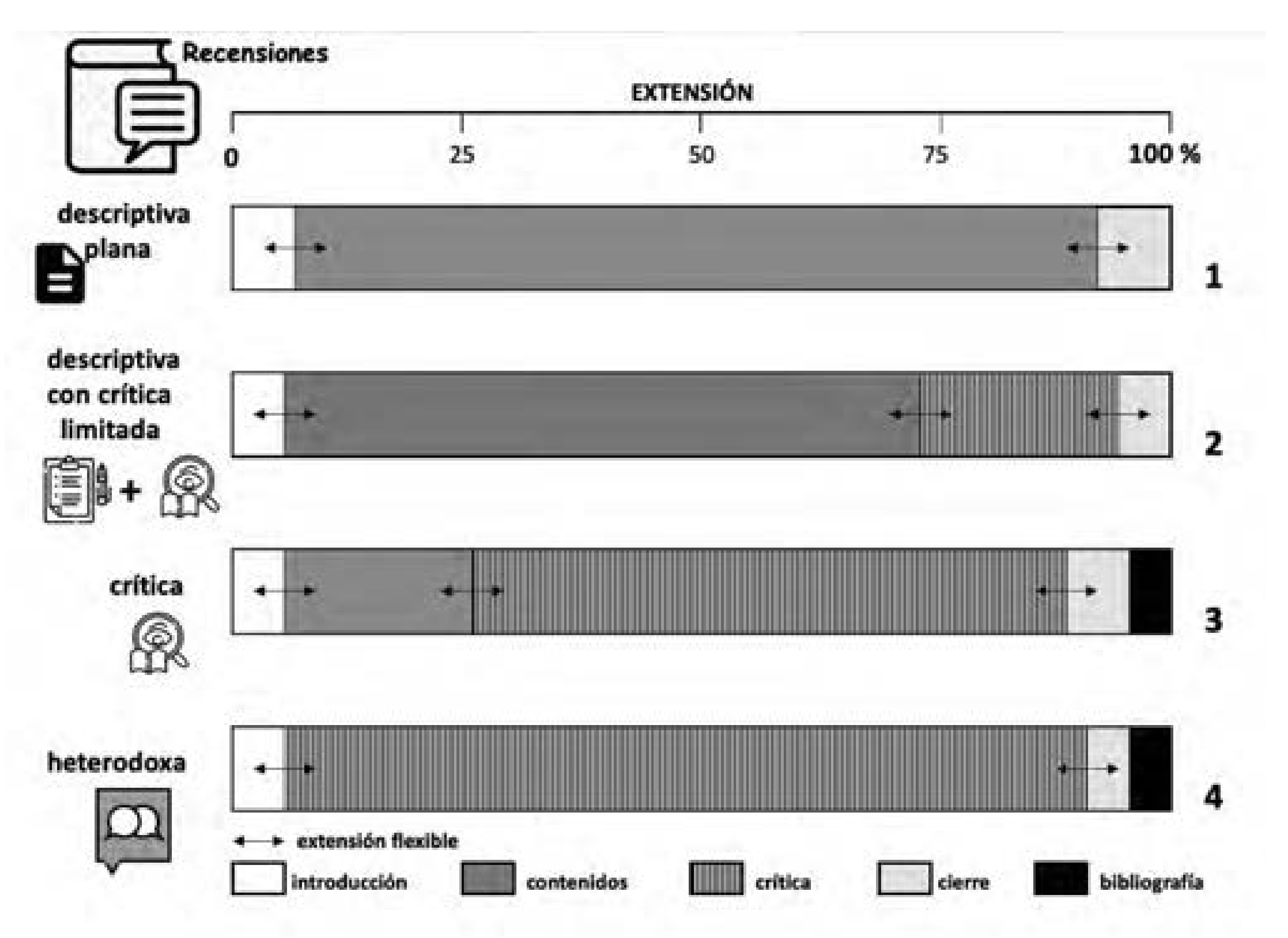


Fig. 4. Cuatro categorías de recensiones posibles en función de las partes identificadas y su extensión aproximada: 1. Recensión descriptiva plana, 2. Recensión descriptiva con crítica limitada, 3. Recensión crítica y 4. Recensión heterodoxa.

A su vez, también resulta valiosa la identificación de los «cinco errores más egregios» de cualquier recensión: 1) describir el libro que habría escrito el recensionista en lugar del que ha escrito el autor; 2) reseñar un libro de un tema poco conocido para el recensionista; 3) redactar una reseña sin haber leído el libro (en su totalidad); 4) dedicar la recensión a exponer las ideas del recensionista en lugar de centrarse en lo que discute el autor, y 5) no ser capaz de evaluar el contenido y valor del libro y cómo encaja en la literatura de investigación de ese campo (Cortada, 1998).

Las recensiones duras, negativas y de alguna manera descalificadoras, a veces, afortunadamente en pocas ocasiones son replicadas por los autores. Y desde luego estamos con el crítico Ignacio Echevarría (2020a) cuando sostiene que una reseña no es un asunto personal y en todo caso «debería ser contestada en el mismo plano en el que ha sido formulada y en ese plano ni los juicios de intenciones ni menos aún el juicio personal que le merezca al autor el reseñista pintan nada». El reseñista atiende al interés del lector, «dado que es al lector, por encima del autor, a quien se dirige», como bien concluye Echevarría.

El nuevo escenario de la recensión: entre la presión de la era digital y la exigencia investigadora

Desde la irrupción de la publicación electrónica en las revistas de investigación académicas, el desfase entre la aparición de un libro y la publicación de su recensión se ha ido agrandando, por la inmediatez de aparición de los artículos y la lentitud del proceso de gestión de las recensiones. En ese sentido, la edición «anfibia» (papel + electrónico) permite acortar plazos, al migrar las recensiones a las versiones electrónicas. Con todo, el crecimiento brutal de las publicaciones sigue siendo un hándicap al no poder cubrir mínimamente las novedades. Algunas buenas revistas están esforzándose por reducir este problema. El *Journal of American Archaeology*, desde 2021, está alojando recensiones de libros de forma mensual (¡!) (Stone, 2021). Se anuncian en *AJA e-Update email* y se cuelgan en *AJA Online* (https://www.ajaonline.org). El procedimiento permite llevar las reseñas con más rapidez y más comodidad para los lectores. El nuevo cambio también es un estímulo para autores, editores y recensionistas, que verán las reseñas con poco desfase de la fecha de publicación de los libros. Todas las recensiones siguen apareciendo en los contenidos de *Open Access de AJA Online*. Esta fórmula consigue acercarse a la velocidad de los sitios web de editoriales, distribuidoras y Amazon para publicitar los libros, como señalábamos más arriba, y en cierta manera balancear esa publicidad, a veces un tanto encubierta. En este caso, el prestigio de la revista estadounidense avala la fórmula, pero ¿es lo mismo una empresa que se ofrece para hacer «buenas reseñas de tu libro»? Eso es lo que hace onlinebookclub.org, y las cuelga en su website.

La solución del *American Journal of Archaeology* y otro puñado de revistas que se están moviendo en esa dirección exige una infraestructura de equipos humanos y electrónicos que no parece estar al alcance de nuestras revistas. Al mismo tiempo, nos preguntamos si esta velocidad en la aparición de recensiones no contribuye a aumentar su percepción efímera y, de alguna manera, socavar un poco su valor. Pero lo que es indiscutible es que así se pueden publicar más reseñas, sin constricción de espacio, con bastante más rapidez y lograr más visibilidad con acceso más fácil alcanzando a muchas audiencias (East, 2011: 64). Las ventajas, sin duda alguna, son grandes. Y si somos capaces de sacar provecho de estas nuevas oportunidades, el futuro de la recensión de libros como una actividad académica importante podría estar asegurado, en opinión de John W. East.

En el momento actual, cuando la mayoría de los investigadores buscan y leen artículos *online*, las recensiones deben estar también *online*, y si es *open-access*, todavía mejor. Un fenómeno destacado de los últimos años ha sido la aparición de websites de recensiones como *H-Net Reviews*, *Notre Dame Philosophical Reviews,* y el *Bryn Mawr Classical Review* (East, 2011: 57), aunque la calidad y el nivel de exigencia para publicar parece menor que el de las revistas académicas bien establecidas.

¿Podremos llegar un día a publicar recensiones *online* «enriquecidas» con vídeos y otros elementos gráficos animados, añadidos al texto, como se está proponiendo para mejorar las ventas *online* de productos utilitarios y de ocio? (Ying *et al*., 2021). El *American Journal of Archaeology* ya publica recensiones *online* con la posible inclusión de dos figuras (Stone, 2017: 4). Y la revista *Advances in Archaeological Practice*, anunció que inauguraba una nueva sección, «Digital Review», para comentar toda la gama de medios y recursos digitales aplicados a la arqueología (Perry, 2016). Han ensanchado los límites del formato convencional de recensión (limitado a libros, exposiciones y films) para crear un nuevo tipo de recensión que en los últimos cinco años ha reseñado temas de realidad aumentada, sitios web de Tumblr, Facebook y Snapchat, *apps* de museos, datos digitales y alfabetización digital, uso de impresoras 3D para réplicas arqueológicas, etc., y anuncian seguir ampliando territorios con las aplicaciones de *machine learning* y otros diversos temas. Las recensiones son extensas, incluyen fotografías y gráficos y un gran número de referencias bibliográficas.

La otra situación que ha emergido recientemente en el terreno de las recensiones es que, aunque no se consideran como méritos en concursos y promociones, sí se valoran las recensiones que hayan recibido libros y monografías de un autor como mérito añadido. En otras palabras, no cuentan las recensiones para quien las escribe pero sí cuentan para los autores recensionados y, como cabe imaginar, especialmente si han recibido buenas valoraciones. Por otro lado, seguimos pensando que deben ser las revistas las que seleccionen los libros y los recensionistas para escribir las reseñas. Aunque las revistas están abiertas a propuestas de libros para recensionar y a la disponibilidad de investigadores para escribirlas, debe quedar claro que las recensiones no son equiparables a los artículos de investigación. Las primeras son elegidas y encargadas por las revistas (salvo que una propuesta debidamente analizada se dé por buena e interesante) y los segundos son libres para ser enviados y sometidos a consideración y, en su caso, después de la evaluación de pares, publicados por las revistas.

Como no es difícil de imaginar en el país inventor de la novela picaresca, hemos llegado al caso de envíos de recensiones ya escritas a la redacción de revistas, a veces sin disimulo alguno de compañeros del mismo departamento de los autores de las obras. Es evidente que la práctica es mala, porque son las revistas quienes tienen la potestad de escoger qué libros merecen ser reseñados y quiénes pueden ser los mejores recensionistas. Pero, como las reseñas de «mi libro» cuentan para la promoción, si puedo «encargo» varias, cuantas más mejor; en alguna ocasión hemos llegado a reconocer detrás de una de esas «ofertas» de reseñas ya escritas la existencia de cuatro o cinco reseñas previamente publicadas o en vías de serlo. Libros que –no hay que ser muy avispado–, no tienen el valor, impacto y significado como para recibir tal número de recensiones. La presión creciente por acreditar méritos lleva a exhibirlos en los procesos de evaluación académica sea como sea; al final, la presión del sistema causa estos efectos perversos. Por otra parte, es algo que lamentablemente no causa extrañeza en una tradición académica como la nuestra, con poca cultura de evaluación de méritos académicos mediante procesos objetivos, razonables y bien contrastados.

¿Por qué seguir recensionando libros de arqueología?

La recensión de publicaciones arqueológicas es un arte, un arte delicado, exigente y laborioso, que está amenazado desde varios frentes. Y es un arte en la medida en que concurren los siguientes factores:

1) Escribirlas con acierto y ponderación es difícil; combinar información y evaluación, buscar posiciones de valor libre, respetar posicionamientos teóricos y metodológicos diferentes e intentar ser objetivo y crítico al mismo tiempo no resulta nada fácil.
2) Recensionar críticamente en pocas palabras (600-1000 o poco más) libros extensos de cientos de páginas requiere una extraordinaria habilidad y cabe preguntarse: ¿qué éxito se puede esperar cuando la ratio de páginas libro/reseña es de 50:1 o puede que más? (Henige, 2001: 25). Hay que podar los textos de las recensiones al máximo y decir lo máximo con las mínimas palabras.
3) Las recensiones no tienen recompensa alguna para el recensionista, ni económica ni de reconocimiento académico, más allá del obsequio de una copia del libro. Se necesita que los investigadores crean en su valor, en el ejercicio intelectual que representan, y les concedan el tiempo de lectura y escritura que precisan. Porque la publicación de buenas recensiones en buenas revistas siguen siendo un activo del prestigio de cualquier académico (East, 2011: 64).
4) La redacción de reseñas es una responsabilidad personal (en cierto modo moral) de todos y cada uno de los investigadores (Runnels, 1994), y en ese sentido creemos que constituyen

un pequeño acto de generosidad académica en favor del futuro colectivo de la disciplina.

5) Los académicos aprenden a través de la recensión, porque el esfuerzo de ese trabajo afila la inteligencia y les permite mejorar su propia perspicacia como escritores (Gump, 2021). Los mejores recensionistas son dueños de una escritura que puede rivalizar o superar la escritura de los autores que recensionan (Chong, 2020: 64).

De cara al futuro próximo, además de contribuir con recensiones inteligentes y esclarecedoras que construyan debate e inteligencia colectiva, pensamos que existen unos aspectos que exigen reflexión y estudio porque servirán para la ampliación de la conciencia del valor de las recensiones:

1) Estimular el análisis comparativo de varias recensiones sobre un mismo libro, para descubrir diferentes valoraciones, estilos y escrituras. Y también para descubrir el acierto o no de los libros elegidos y cómo han resistido el paso del tiempo. Identificar los clamorosos vacíos de obras importantes que nunca fueron reseñadas se antoja una empresa vasta y abocada a una conclusión: el gran número de libros valiosos que no fueron percibidos como tales, ni por revistas, editores ni investigadores.
2) Analizar y valorar las recensiones controvertidas, cuando no abiertamente sesgadas y condenatorias sin esgrimir argumentos convincentes. ¿Quién, cómo y por qué se hizo? ¿Cuál fue la trayectoria de ese libro y su influencia real medida en citas recibidas? Es una cara poco presentable del mundo de las recensiones pero que merece atención, condena y, si es el caso, reparación aunque sea tardía. Es posible que se identifiquen sesgos de superioridad disciplinar, de nacionalidad, de género y otros diferentes.
3) Analizar la autoría de recensiones en tiempo largo, dibujando perfiles de género, de edad y estatus académico para elaborar cuadros de recensionistas, su intensidad a lo largo de las trayectorias profesionales y cuáles son los autores-tipo más eficaces en la redacción de buenas recensiones. Así se podrán observar qué otros rasgos académicos concurren, en los mejores y más activos recensionistas.
4) Trazar la evolución en extensión de las recensiones a lo largo de las últimas cuatro o cinco décadas. La sospecha de que ha habido una reducción del número de palabras como tendencia general es una hipótesis de partida muy razonable. Con internet y las nuevas tecnologías leemos mucho, pero los textos son cada vez más cortos. ¿Nos hemos convertido ya en grandes lectores de pequeños textos? Pensamos que sí o, al menos, estamos decididamente en ese camino.
5) Estudiar la citación de recensiones en las publicaciones. Aunque se lean en mayor o menor medida, lo cierto es que no suelen ser citadas en artículos y libros. Resulta muy excepcional que una recensión sea citada en publicaciones de investigación, lo que también contribuye a detraer su valor y trascendencia. Ciertamente, la frecuencia de citas de recensiones no refleja su importante papel y significado como producto académico (East, 2011: 62-64). Los pocos casos existentes pueden arrojar luz sobre el estatus de los recensionistas, la naturaleza de lo citado y en qué tipo de publicaciones se concentran.
6) Mapear la evolución de las revistas que siguen publicando reseñas, identificando tendencias de tiempo largo para comprobar si de la publicación marginal estamos o nos dirigimos hacia la publicación casi residual. Determinar la ratio de artículos de investigación/recensiones en cada número de cada revista ayudará a matizar ese hecho.

   Aunque no son casos muy comunes, reconforta ver que en el periodo 2002-2020 las revistas *Journal of Roman Archaeology* y *Germania* dedicaron a reseñas un 48 % y un 32 % respectivamente, el *American Journal of Archaeology* un 18 % y *Antiquity* un 16 %. Sin duda, ejemplos a tener muy en cuenta. Para el mismo período, el porcentaje de páginas dedicadas a reseñas en *Complutum* es de un 7,5 %, *Trabajos de Prehistoria* se queda en poco más de un 7 %, *Zephyrus* en un 5 % y *Archivo Español de Arqueología* en un 4 %. La

gran mayoría de revistas españolas tienen valores bastante más bajos. Además, una revisión de los volúmenes nos ha llevado a apreciar una importante fluctuación en el número de recensiones por número y cierta reiteración entre recensionistas y trabajos reseñados, lo que desvela una escasa preparación en el contenido de las secciones bibliográficas.

7) Determinar las ratios de libros de nuestra tradición arqueológica frente a otras extranjeras y situar en contexto obras relevantes que han sido reseñadas y cuáles no, para intentar descubrir los factores que se esconden detrás de esos sesgos.

Las recensiones son píldoras textuales que llaman la atención de libros importantes, son expresión del pensamiento de la disciplina y sus debates y controversias, y forman parte esencial de una crítica más amplia, que permite a una tradición arqueológica percibirse a sí misma, algo que solo la «crítica –ese arte de la distancia– hace posible» (Echevarría, 2020b).

Para apostar decididamente por el futuro de la recensión en arqueología es preciso emprender una arqueología de la recensión arqueológica, reconocer las posibilidades que el ecosistema digital ofrece y vislumbrar el futuro inmediato para adaptarse sin perder las convicciones que asisten a la recensión académica. Porque si no salvamos las recensiones y el criticismo, las recensiones y el criticismo no podrán salvarnos. Por tanto, cuidemos el trabajo que hace la mímesis sucinta y crítica.

Bibliografía

Agamben, G. (2019): *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Compagnon, A. (2020): *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.

Connah, G. (2010): *Writing about Archaeology*. Cambridge: CUP.

Cortada, J. W. (1998): «Five ways to be a terrible book reviewer», *Journal of Scholarly Publishing*, 30 (1), pp. 34-37.

Chapa Brunet, T., y Ruiz-Zapatero, G. (1997): «Editorial», *Trabajos de Prehistoria*, 54, pp. 185-186.

Chong, P. K. (2020): *Inside the Critics' Circle: Book Reviewing in Uncertain Times*. Princeton Studies in Cultural Sociology, 12 Princeton, NJ: Princeton University Press.

Donovan, S. K. (2011): «Ten Rules of Academic Writing», *Journal of Scholarly Publishing*, 42 (2), pp. 262-267.

East, J. W. (2011): «The Scholarly Book Review in the Humanities. An Academic Cinderella?», *Journal of Scholarly Publishing*, 43 (1), pp. 52-67.

Echevarría, I. (2020a): «¿Un asunto personal?», *El Cultural* del diario *El Mundo*, 06-03-2020, p. 26.

— (2020b): «Lo que no está sucediendo», *El Cultural* del diario *El Mundo*, 11-08-2020, p. 21.

— (2020c): «El año de la multa», *El Cultural* del diario *El Mundo*, 25-12-2020, p. 22-23.

Gump, S. E. (2018): «Special Section on the Value of Scholarly Books Reviews», *Journal of Scholarly Publishing*, 50 (1), pp. 1-7.

— (2021): «[Recensión de:] «*Inside the Critics' Circle: Book Reviewing in Uncertain Times* by Phillipa K. Chong; *Why Writing Matters* by Nicholas Delbanco; *Every Day I Write the Book: Notes on Style* by Amitava Kumar; *What We Talk about When We Talk about Books: The History and Future of Reading* by Leah Price; *The Story I Am: Mad about the Writing Life* by Roger Rosenblatt», *Journal of Scholarly Publishing*, 52 (4), pp. 294-303.

Hartley, J. (2006): «Reading and Writing Book Reviews across the Disciplines», *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 57, 9 (Julio de 2006), pp. 1194-1207.

Henige, D. (2001): «Reviewing Reviewing», *Journal of Scholarly Publishing*, 33 (1), pp. 23-36.

Hérubel, J. P. V. M. (2020): «The Book Review Landscape in American History: Specialization, Segmentation, Value, and History Journals», *Publishing Research Quarterly*, 36, pp. 350-364.

Lee, A. D.; Green, B. N.; Johnson, C. D., y Nyquist, J. (2010): «How to Write a Scholarly Book Review for Publication in a Peer-Reviewed Journal. A Review of Literature», *The Journal of Chiropractic Education*, 24 (1), pp. 57-69.

Martins, H. (2010): «Drawing the venom from the poisonous pen of rancorous reviews», *Times Higher Education* (13 mayo).

Moore, L. (2019): *A ver qué se puede hacer. Ensayos, reseñas y crónicas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moreno Fernández, L. M. (1996): «Recensión, reseña y revisión en el marco de las actividades documentales y literarias. Precisiones conceptuales», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 19, pp. 211-233.

Olmos, R. (1993): «La ilusión de investigar», *Arqrítica*, 5, pp. 22-23.

— (1997): «Elogio de la lectura o la recensión imposible», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 7, pp. 278-281.

Palmatier, R. W.; Houston, M. B., y Hulland, J. (2018): «Review articles: purpose, process, and structure», *Journal of the Academy Marketing Science*, 46, pp. 1-5. DOI 10.1007/s11747-017-0563-4

Paltridge, B. (2017): *The Discourse of Peer Review. Reviewing Submissions to Academic Journals*. Londres: Palgrave Macmillan.

Perry, S. (2016): «Select Deconstructing Archaeology's Digital Media: Announcing Advances in Archaeological Practice's Digital Reviews», *Journal of Advances in Archaeological Prectice*, 4 (2), pp. 217.

— (2018): «Who Do You Think You Are? Reading, Authority, and Book Reviewing», *Journal of Scholarly Publishing*, 50 (1), pp. 12-15.

Riley, L. E., y Spreitzer, E. A. (1970): «Book reviewing in the social sciences», *American Sociologist*, 25, pp. 358-363.

Ruiz-Zapatero, G. (1987): «La recensión de publicaciones arqueológicas: S.O.S.», *Trabajos de Prehistoria*, 44, pp. 313-321.

— (1997): «Las "caras ocultas" de la crítica arqueológica», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 7, pp. 274-277.

— (2014): «Escribir como arqueología. Arqueología como escritura», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 30, pp. 11-28.

— (2017): «Leer historia: disfrutar, estudiar e investigar», *Conferencia Inaugural del Máster en Estudios Avanzados e Investigación en Historia. Salamanca, Universidad de Salamanca*. Disponible en: <http://servinv04dep.der.usal.es/masterhistoria/wp-content/uploads/2018/07/Conferencia_Gonzalo_Ruiz_Zapatero.pdf>. [Consulta: 21 de septiembre de 2021].

— (2020): «La influencia de un arqueólogo: Víctor M. Fernández Martínez, una aproximación cercana y compartida», *Anejos de Nailos*, 6, pp. 19-62.

Ruiz-Zapatero, G., y Álvarez-Sanchís, J. R. (1989): «Arqueología y publicación», *Revista de Arqueología*, 96, pp. 5-11.

Runnels, C. (1994): «The Place of Book Reviews in the Professional Literature», *Journal of Field Archaeology*, 11, pp. 351-360.

Sandra Wald, V. (2010): «Composition Under Review: A Genre Analysis Of Book Reviews In Composition, 1939-2007», *Wayne State University Dissertations*, 134. Disponible en:<https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/134/>. [Consulta: 25 de mayo de 2022].

Simon, L. (1996): «The Pleasures of Book Reviewing», *Journal of Scholarly Publishing*, 27, pp. 240-241.

Smith, M. E. (2007): «Why Aren't There More Good Book Reviews in Archaeology?», *Publishing Archaeology*. Disponible en: <http://publishingarchaeology.blogspot.com/2007/07/why-arent-there-more-good-book-reviews.html>. [Consulta: 21 de septiembre de 2021].

Stone, D. L. (2017): «Editorial. A Letter from the Editor of the Book Reviews», *American Journal of Archaeology*, 121 (1), pp. 3-4.

— (2021): «Letter from the Book Review Editor», *American Journal of Archaeology*, 125 (1), p. 1.

Stowe, S. (1991): «Thinking about reviews», *Journal of American History*, 78 (2), pp. 591-595.

Wesseley, S. (2000): «A Review of Reviewing», *The British Journal of Psychiatry*, 77 (5), pp. 388-389.

Ying, H.; Zheng, Sh.; Yeoh, W., y Ren, J. (2021): «How online reviews richness impact sales: An attribute substitution perspective», *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 72, pp. 901-917.

Zuccala, A., y García, N. R. (2018): «Reviewing, indicating, and counting books for modern research evaluation Systems», *Springer Handbook of Science and Technology Indicators*. Edición de W. Glänzel, H. F. Moed, U. Schmoch y M. Thelwall. Heidelberg: Springer, pp. 715-728. Disponible en: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1807/1807.05789.pdf>. [Consulta: 20 de septiembre de 2021].

Mujeres que construyen ciudad

Women who build a city

M.ª Dolores Baena Alcántara (mariad.baena@juntadeandalucia.es)
Museo Arqueológico de Córdoba. España

Resumen: La clave de género y la recuperación de las mujeres a lo largo del tiempo como sujetos de la Historia es una línea de investigación asentada tanto en Arqueología como en Museología. Cambiar esa visión unidireccional que ha primado fundamentalmente desde la perspectiva androcéntrica es una misión de las instituciones museísticas. A través de diferentes acciones de investigación y difusión, atendemos con otra mirada a esa información y matices contenidos en nuestros objetos de museo que nos explican el origen de la desigualdad y cómo mujeres de otras épocas superaron las limitaciones que les eran impuestas y dejaron su impronta en el tiempo.

Esa es la función de las visitas temáticas «Mujeres que construyen ciudad» en el Museo Arqueológico de Córdoba.

Palabras clave: Mujeres sujeto de la historia. Mecenazgo femenino. Arqueología. Museos.

Abstract: The key to gender and the recovery of women over time as subjects of History is a line of research established in both archaeology and museology (Museum studies). Changing this unidirectional vision that has mainly prevailed from the androcentric perspective is a mission of museum institutions. Through different research and diffusion actions, we take a different look at the information and nuances contained in the museum objects that explain the origin of (gender) inequality and how Women of other times overcame the limitations that were imposed on them and left their mark on time

All that is the function of the themed visits «Women who build a City» at the Museo Arqueológico de Córdoba.

Keywords: Women as subjects of history. Women's patronage. Archaeology. Museums.

«Las construcciones de estas mujeres trajeron gloria a la dinastía».
Ibn Hayyan, al-Muqtabis V

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, el título de la película de Agustín Díaz Yanes, afortunadamente ya no se cumple con respecto a las mujeres que nos antecedieron en la Historia. Ese contundente enunciado lo utilizamos para introducir muchas de nuestras conferencias y actividades, porque recuerda lo ocurrido cuando se sigue el patrón tradicional de la mirada androcéntrica de la Historia. Pero muchas mujeres de otras épocas, como las actuales, afrontaban las limitaciones impuestas, lograron dejar su huella en el tiempo y en el espacio, y nos legaron numerosas evidencias para poder recuperar su memoria. Gran parte de esos testimonios perviven en la cultura material



Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 09-01-2022

que custodian nuestras instituciones museísticas. Actualmente, las relecturas transversales en los museos son acciones fundamentales para cambiar la misión de estas instituciones. Y experiencias de relecturas con itinerarios museales en clave de género se están produciendo en numerosos museos de nuestro país.

La especial situación del Museo Arqueológico de Córdoba, con un proyecto general de cambio a medio ejecutar, sin exposición permanente, solo con dos salas que desarrollan una muestra temática transversal llamada «Córdoba, encuentro de culturas», y con menos de un 1 % de la colección expuesta, nos ha llevado en estos años de espera a implementar esas relecturas en pequeños formatos, no solo en exposiciones temporales sino en el conjunto de actividades que realizamos (Baena, 2017b), ya que carecemos de sede con programa de exposición permanente. Se trata, pues, de hacer permeable un proceso de reflexión que lleva ya tiempo produciéndose en los museos y en la arqueología, y que no queremos dejar de trabajar a pesar de las limitaciones con las que contamos actualmente.

Desde al menos los años setenta del siglo xx, en la ciencia arqueológica se comienza a reflexionar sobre la praxis de la igualdad y la superación de esa tradicional visión del mundo. Desde entonces, la Arqueología feminista, la Arqueología de género, la Arqueología de la identidad, la Arqueología postprocesual de género o las «Arqueologías engeneradas» demuestran la aportación de las mujeres en el proceso de cambio y en el progreso de nuestro mundo (Montón, 2014). De igual forma, se viene produciendo esa reflexión teórica y esa implementación práctica en los museos arqueológicos (Prados, y López, 2017).

En el Museo Arqueológico de Córdoba, y en la situación ya reseñada, llevamos trabajando desde hace tiempo en las relecturas de un relato histórico que perpetuaba la desigualdad obviando al cincuenta por ciento de la población que también ha propiciado los cambios socieconómicos y culturales, que ha contribuido como sector productivo a la sociedad, que ha utilizado la tecnología impulsando su desarrollo, que ha promovido y transmitido conocimiento, y que ha mantenido la cohesión social a través de las denominadas «labores de mantenimiento» desde la más temprana Prehistoria (Alarcón, 2010).

No es tarea fácil, pero subvertir esa tendencia secular de cómo han sido ignoradas las mujeres, cómo se han banalizado sus aportaciones y se han codificado con estereotipos, es un posicionamiento de quienes entendemos que un museo también debe generar pensamiento y valores para acabar con las desigualdades. Para ese fin necesariamente hay que ir al origen de esa disparidad y comprender en toda su dimensión cuál es el proceso histórico, lo que, además, conduce a entender nuestra cultura del presente y cómo se ha conformado.

Por ello, en el Museo Arqueológico de Córdoba nuestra preocupación, como en tantos otros, es cambiar esa unilateral interpretación del devenir histórico por otra que se ajuste más a la realidad y sea más plural. Este artículo no trata de una investigación concreta, sino de una experiencia definida que relee el significado de la colección para mostrar que las mujeres son también sujetos de la historia, que participan como símbolos, como investigadoras y creadoras en los avances del conocimiento y las artes, e influyen en el devenir histórico.

Diversas son las acciones transversales que llevamos a cabo en esta materia[1]. Si la transversalidad es una de las nociones más valoradas en los procesos de gestión social, en el Museo la llevamos a la práctica en visitas temáticas tales como «Ciclo del agua», «Las comunicaciones y el transporte», «La

[1] Baena, 2014: 76-85.

innovación y la transformación tecnológica», «La alimentación en la historia», «Gestión de grupos y liderazgo», o «Mujeres que construyen ciudad», todas a lo largo de la historia y en base a piezas de la colección, desde la variedad, la diversidad y trascendiendo el espacio temporal.

Por cuestión de espacio, solo destacaremos algunos de los hitos de la colección que nos conducen por ese recorrido que demuestra cómo la acción de las mujeres contribuye a cimentar un espacio urbano esencial para el conjunto social, superando las múltiples limitaciones legales, económicas y sociales de cada época. De esta forma, solo incluiremos en el hilo conductor referencias amplias a los contenidos científicos de base, ya que la actividad/visita guiada es un relato adaptado a un público general, no necesariamente experto pero sí interesado. En cuanto a las piezas arqueológicas señaladas en este texto, en nota a pie de página aparece la referencia numérica por la cual puede obtenerse toda la información de las mismas en la web del Museo y/o en CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos)[2].

Sin entrar directamente en la actualidad de la teoría y praxis del urbanismo feminista, que cada vez ocupa más líneas estratégicas y de planificación para llegar a una ciudad inclusiva, hay que plantearse cuáles son los intereses y modelos tradicionales que prevalecen en la configuración del espacio urbano en cada tiempo y en cada cultura. Y el hilo conductor suele ser el mismo: que la ciudad muestra la relación entre mujeres y hombres, las dependencias, las omisiones, las indiferencias. Desde esa perspectiva puede analizarse el impacto y la influencia, además de las estrategias de las mujeres para tener la oportunidad de intervenir en la vida colectiva a partir del entorno urbano[3].

Así se avanza en el estudio del uso, conformación, estructuración y ordenación del espacio tanto en el contexto urbano como en el privado de la casa, aplicando a todas las épocas históricas la perspectiva de género (Díez, 2014).

Y eso hacemos en nuestro recorrido: evidenciar cómo las mujeres de otras épocas también quisieron intervenir en su medio urbano y aprovecharon sus oportunidades. En la Turdetania, en *Corduba*, en la Bética, en Qurtuba, en al-Ándalus, en Córdoba, en Andalucía... las «damas» íberas, las evergetas romanas, las mujeres de las élites visigodas, las «señoras» andalusíes, las mujeres judías, las señoras cristianas y las damas de época moderna llenan de edificaciones la ciudad, ejerciendo de benefactoras de su comunidad. Y su memoria está presente en nuestros museos.

Prehistoria y Protohistoria

Desde la Prehistoria conocemos cómo mujeres anónimas son partícipes de la organización, estructura y ordenación de los primeros grupos sociales. Contribuyen al desarrollo y sostenimiento de esas incipientes comunidades a través de las actividades de mantenimiento a las que ya hemos hecho referencia. En esas actividades está atestiguado el uso de tecnologías y el tipo de trabajo ejercido en las labores cotidianas que dan sustento al grupo (Delgado, y Picazo, 2016).

Avanzando en el tiempo, en el mundo íbero hace ya años que se superó la visión preconcebida del príncipe guerrero y la dama. Hoy se articulan relatos plurales sobre el papel primordial de la mujer íbera en su sociedad y en las transformaciones que se producen en la comunidad, en el

---

[2] «Las colecciones», Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/las-colecciones); CERES (http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true)

[3] «¿Qué es el urbanismo feminista?» Global Platform for the Right to the City. Disponible en: <https://www.right2city.org/es/news/espanol-que-es-el-urbanismo-feminista/#>.



Fig. 1. Dama íbera. Cerro de las Vírgenes (Torreparedones).

arraigo de los patrones, en las relaciones sociales y religiosas, y en su protagonismo en los lugares funerarios y de culto (Rueda; Rísquez; Herranz; Hornos, y García, 2016).

Imagen de esas damas que custodian y transmiten el conocimiento y la simbología del acervo social y cultural, y que se asocian a funciones de gran alcance social y alegórico, es nuestra escultura femenina (fig. 1) procedente del Cortijo de «Las Vírgenes» (Torreparedones)[4]. La figura, de tamaño natural, tiene sus manos recogiendo el manto sobre el vientre, en una posición similar a los exvotos oferentes y que se ha relacionado con la presencia activa de la mujer en los espacios de culto y funerarios, tras los nuevos estudios al respecto.

Los ritos y el ceremonial nos ofrecen interpretaciones relacionadas directamente con el ciclo de la vida y la naturaleza, y orientan sobre cómo se ordenan las sociedades. Muestra de ello son los exvotos, utilizados, como hoy día, para dar gracias a la divinidad. Es el caso de los procedentes del Santuario de Torreparedones (Baena, Córdoba), consagrado a una divinidad sanadora, posiblemente *Dea Caelestis* según la inscripción en la frente de una de las cabezas de exvoto que conserva este Museo de Córdoba. Destacamos por ello en este recorrido de género el exvoto de una figura embarazada[5], en la cual es directa la asociación del gran vientre que acoge una vida con la naturaleza como máxima expresión de la fertilidad.

Otros objetos a menudo considerados «menores», sin serlo, nos proporcionan una información valiosa igualmente. Los conjuntos de *pondus* o pesas de telar hallados en yacimientos íberos remiten a ese uso de la tecnología por parte de las mujeres, en este caso los telares para elaborar esos tejidos tan necesarios para la comunidad. No solo la producción de tejidos, sino la alfarería, la cocción y conservación de alimentos, las curas utilizando los recursos naturales, etc., son referencias del uso tecnológico en actividades hechas por las mujeres para sostenimiento y mantenimiento de la comunidad.

---

4 MAECO CE024505.

5 MAECO DJ030936. La asimilación de *Dea Caelestis* con la Juno romana lleva a la teoría de que el santuario podría estar dedicado a su advocación como Juno Lucina, «la que trae los niños a la luz».

También hay otras piezas con evidente significado de alto estatus social, como las joyas y otros elementos de lujo, que no solo se producen en el territorio sino que pueden ser importadas. Como indicio de ello podemos citar el alabastrón y el magnífico conjunto de piezas de plata del Tesoro de Los Almadenes (Alcaracejos, Córdoba)[6].

Roma

Pero, sin duda, es de las mujeres romanas y andalusíes de las que tenemos más información para esta visita temática, al ser Córdoba el centro de poder de la Bética y de al-Ándalus.

Hablar de ser mujer en Roma es complejo, pues en más de 1200 años se produjeron, como es usual en toda la Historia, cambios diversos en la situación de la mujer por la transformación política, económica, social y cultural. Partimos de que la situación jurídica condicionaba sobremanera su vida, ya que no tenían voto en las asambleas de los comicios ni en el Senado, no podían ocupar cargos públicos, y, por supuesto, no podían formar parte del ejército. A ello se unía el imperativo de que para sus acciones y su vida tenían que estar tuteladas o amparadas por un varón, padre o marido[7]. Aun así, en Roma se entendió la necesidad de cambios jurídicos y sociales, ya que era muy valorado el hecho de que las mujeres eran las garantes de la transmisión de los valores cívicos a través de la educación de sus hijos. Y tampoco puede obviarse que sí participaban en la vida social junto a sus maridos, además de compartir la autoridad en la casa.

A lo largo del tiempo, las costumbres y el derecho fueron avanzando, lo que propició que lograran determinados derechos para poder tener *de facto* poder en la comunidad, sobre todo en lo referente a la dote, a la capacidad de administrar recursos económicos y a la potestad de testar, a la libertad de movimientos, al acceso a la cultura, a la educación y a la vida social.

La organización de las mujeres en su oposición a la *Lex Oppia* en el siglo II a.n.e. va a ser uno de los primeros momentos conocidos de sus reivindicaciones, que tuvo un importante reflejo en los debates del Senado, con la intervención de Marco Porcio Catón: «Desde el momento en que se conviertan en vuestras iguales, serán vuestras superiores» (Tito Livio XXXIV, 1).

También significativa en esta línea va a ser la ocupación del Foro, el espacio público de intervención masculina más destacado, por las matronas y el discurso de Hortensia[8] dirigido a los componentes del Segundo Triunvirato en el año 42 a.n.e. Las matronas cuestionaron desde una perspectiva que hoy podría calificarse de pacifista y feminista, las luchas estériles que no resolvían los problemas de la población y esa «doble moral» de gravar con otro impuesto a las mujeres cuando a la vez eran apartadas de derechos básicos de ciudadanía (Apiano IV, 33). A partir de esta protesta, se derogó de forma parcial un impuesto que se había establecido para las mujeres romanas de familias de alto nivel con la finalidad de financiar la guerra civil.

La pérdida de población masculina por las guerras civiles propició que las mujeres en ocasiones tuvieran que ocuparse de determinadas tareas, lo que influyó en contar con una mayor independencia económica y, por tanto, también, de costumbres. Esa situación en que las mujeres se ocupan de ciertas tareas por falta de hombres que las realicen se ha producido en otras épocas

6 MAECO CE029669 y CE005263.

7 Tras la tutela del *pater familias*, pasaba a ser sometida por la *manus*, la tutela del poder marital. Con el matrimonio *cum manus*, se sometía a la tutela del marido o de su *pater familias*, y se desvinculaba de su familia para formar parte de la de su marido.

8 Hija de cónsul y dedicada al estudio de la retórica.

históricas, incluida la primera mitad del siglo xx. Esa cierta emancipación se plasmó en algunos cambios jurídicos a partir de la segunda mitad del siglo i a.n.e. que van a propiciar que hereden en condiciones de igualdad, que puedan gestionar su patrimonio, la capacidad de administrar y disponer libremente de su patrimonio y poder actuar en negocios, la oportunidad de ser parte en cualquier proceso, la obtención de más derechos tras un divorcio y el poder tutelar a sus hijos.

En el territorio cordobés, se comprueban esos cambios en las mujeres de familias que desde finales de la República y durante parte del Imperio, tuvieron gran influencia y prestigio intelectual, cultural, político y económico. Entre estos personajes, se encontraban algunos miembros de la *gens Annea*, incluidas las mujeres de la familia: Helvia, Marcia, Pompeia Paulina, Acilia Lucana y Pola Argentaria. En el caso de la madre de Lucio Anneo Séneca, Helvia, el nacimiento de su tercer hijo, aplicando el *ius trium liberorum*[9], le permitió gestionar sus propios bienes y negocios para llevar a sus hijos a Roma, donde iniciaron sus carreras políticas. También contribuyó con parte de su fortuna al teatro romano que se estaba construyendo en *Corduba*, lo que se refleja en una placa de asiento del teatro reservado a una mujer de la familia Annea[10]. Otra muestra material del estatus de esta familia la tenemos en una inscripción con tres epitafios distintos: un matrimonio de libertos de los Anneos y su hija[11].

Las mujeres de esta familia también estuvieron representadas en los espacios públicos como benefactoras de la ciudad: un pedestal doble que hace referencia a las dos estatuas que sostendría, dedicadas por decreto de los decuriones a Valeria, abuela materna del senador y poeta Marco Anneo Lucano, y a su hija Acilia[12].

Para la labor de las mujeres romanas protagonistas de un mecenazgo desplegado en todos los ámbitos de la ciudad y que provocó un gran cambio en el modelo tradicional de la *civitas*, se ha acuñado un acertado concepto propio: el matronazgo (Martínez *et al.*, 2019).

Con la construcción por estas mujeres de edificios representativos y muy apreciados en la comunidad, no solo van a estar presentes en los espacios públicos que les eran vedados formalmente sino que van a contribuir a cambiar la imagen urbana, lo que está constatado en toda la Bética: termas, teatros, anfiteatros, templos, monumentos funerarios, programas de monumentalización de espacios, ornamentación e intervención en los foros (el espacio masculino paradigmático). Uno de los honores principales era el reconocimiento de ese evergetismo mediante la concesión de una estatua por la ciudad, honor que no solo era otorgado a los ciudadanos varones, ya que numerosas inscripciones en nuestros museos atestiguan esa dignidad concedida a mujeres: Acilia Plecusa, Iunia Rustica, Junia Africana, Iulia Marcia, Cornelia, Aelia Licinia, Succonia Rustica, Sempronia Fusca y tantas otras béticas alcanzaron reconocimiento y prestigio pasando a formar parte de la memoria ciudadana (Navarro, 2017). Como Sulpicia Procula, cuya inscripción con la dedicación de un templo a Diana y la financiación de una estatua es otro de los ejemplos de matronazgo con los que contamos en el Museo[13].

Si durante el principado de Augusto, varias disposiciones legales habían permitido mayor independencia económica para mejorar infraestructuras y comunicaciones, haciendo una *urbs*

9 Decreto de Augusto por el cual las mujeres libres con más de tres hijos o libertas con más de cuatro no necesitaban tener tutores legales, lo que podía también entenderse como una medida de fomento de la natalidad.
10 CIL II^2/7, 571.
11 MAECO CE028436. Lucio Annaeus y Annaea Prima.
12 MAECO DJ033220 Primera mitad de siglo i.
13 MAECO CE000050. Mediados del siglo i.



Fig. 2. Inscripción doble dedicada a Valeria y a Acilia. Primera mitad siglo I.

más habitable, el «Edicto de Latinidad» de Vespasiano del año 74 va a suponer una gran actividad constructora en general, coyuntura aprovechada por el mecenazgo femenino para contribuir a la renovación urbanística producida en las ciudades hispanas entre los siglos I y II[14].

---

14 Esta norma promocionó a comunidades carentes de estatuto jurídico para que se constituyeran como municipios latinos, lo cual implicaba dotarse de instituciones propias que necesitaban de sedes físicas, lo que supuso una gran actividad de monumentalización de esas ciudades.



Fig. 3. Dama con manto (CE026628), procedente de un espacio público. Siglo II.

En el ejercicio de este matronazgo, el uso del legado testamentario es un mecanismo muy eficiente para mejorar la vida de la comunidad, que puede dedicarse a diversos tipos de fundaciones, siendo ese testamento de obligado cumplimiento por los herederos (Gallego, 2006). Es otra vía de obtener reconocimiento, que no solo va a traducirse en honores, sino en influencia y poder que ejercer normalmente para obtener cargos y magistraturas para los varones ciudadanos de su familia, fundamentalmente sus hijos (como hizo Helvia con la carrera política de Séneca y sus otros hijos). De esa forma, intervienen en la *res publica* a través de sus hijos y familiares, como harán otras mujeres de épocas posteriores.

La ocupación del sacerdocio va a ser, junto al matronazgo y unido al mismo, otra de las escasas vías de la mujer romana para participar en la vida pública. Ese sello también va a quedar impreso para siempre en piedra, como en el pedestal de la estatua dedicada a Licinia Rufina, que ejerce el sacerdocio perpetuo en los municipios de Ipsca (Castro del Río, donde se encontró), Iliberri (Granada) y Claritas Iulia Ucubi (Espejo). El honor de erigir su estatua en bronce es decretado por el propio municipio ipscense, avalando el calificativo que la propia inscripción contiene: *amantissima civium suorum*, querida entre sus conciudadanos por el aprecio que ella muestra con sus obras a la comunidad[15].

Para sufragar todas estas construcciones hay numerosos ejemplos de mujeres poseedoras de una importante fortuna, aunque resulta complicado el análisis del origen de sus medios económicos. La dote y los bienes heredados son recursos primordiales sobre todo para las mujeres de las élites sociales. Pero otra parte de esos bienes procedía de la experiencia de las mujeres en el campo económico, laboral y profesional. La acción evergeta de las mujeres no es exclusiva de las posiciones socioeconómicas más elevadas, sino que se comprueba «la existencia de un complejo tejido social cívico graduado en una amplia escala de cualificación económica» (Martínez *et al.*, 2019:

---

15 MAECO CE000036, segunda mitad del siglo II.

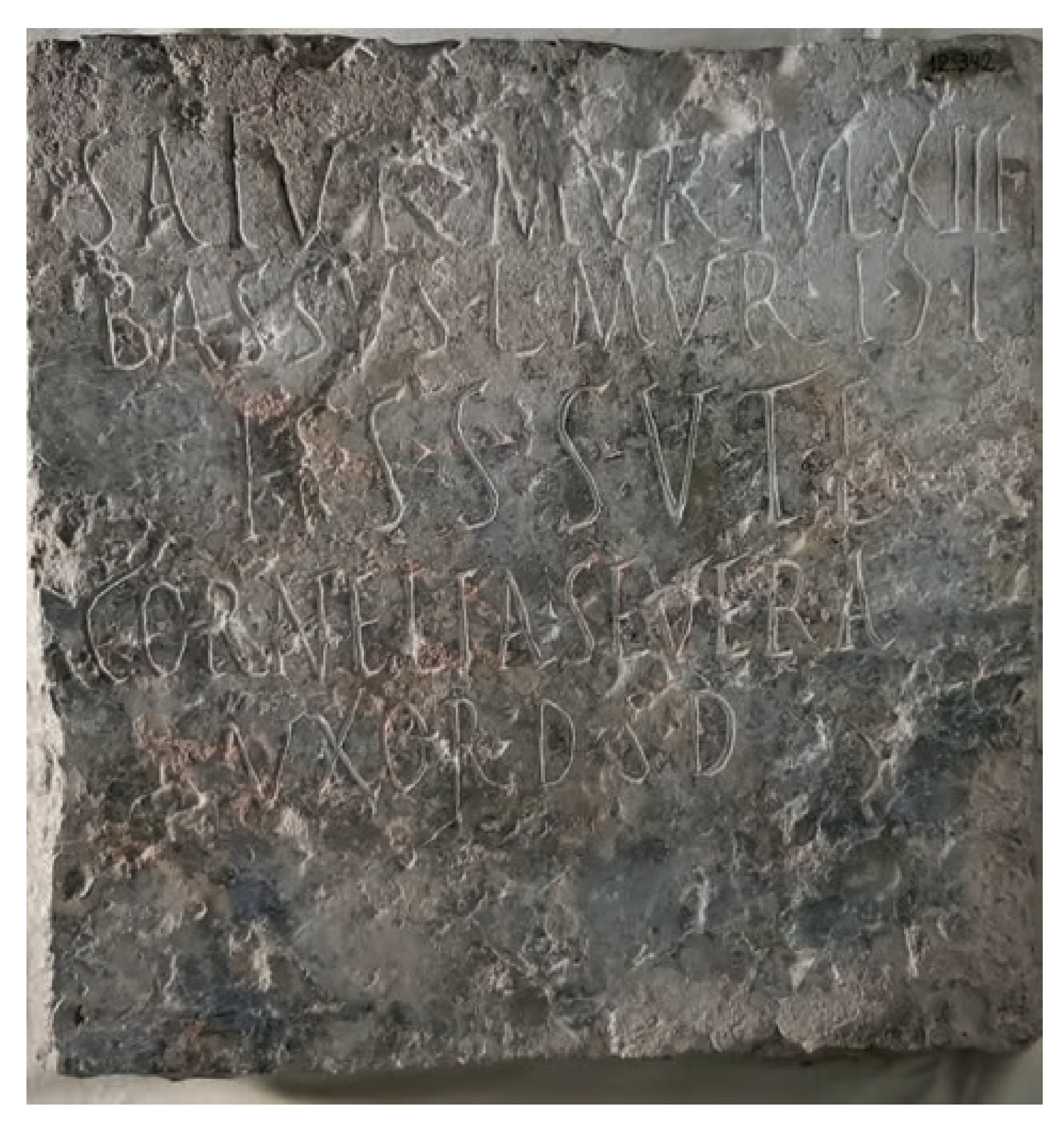


Fig. 4. Inscripción funeraria costeada por Cornelia Severa para Satur y Bassus, siglo I.

378). Podían ser dueñas de propiedades, fincas rústicas o dedicarse a la industria y al comercio. En la Bética participaban en sectores de la economía tan pujantes como la producción y el comercio del aceite, así como eran propietarias de los alfares donde se fabricaban las ánforas olearias, de los medios de transporte, o ejercían de intermediarias en la compraventa de ese oro líquido. Las ánforas globulares olearias, tan presentes en nuestros museos, son reflejo de ese gran comercio. Y el relieve del Museo Arqueológico de Córdoba representando la recogida de aceituna es una de las primeras imágenes conocidas sobre esta producción[16].

16 MAECO CE012489.

Igualmente, hay numerosos casos de mujeres de estratos modestos que contaban con sus propios recursos económicos por su trabajo: actividades de albañilería, agrícolas, en minería, propietarias de talleres, taberneras y panaderas en negocios familiares, propietarias de lavanderías, profesoras de música, encargadas o caseras de *villae* o explotaciones agroganaderas, nodrizas, ornatrices o peluqueras, comadronas y hasta las que ejercían la medicina.

Prototipo de estas mujeres son las que a través de la epigrafía conocemos cómo sufragan los monumentos funerarios más sencillos a sus familiares. Es el caso de Cornelia Severa, que costea el monumento funerario a Satur y Bassus, ambos gladiadores murmillos. O el de Actius, murmillo, a quien «su esposa y a su propia costa, hizo este monumento». O el de Stelenus, portero de los juegos gladiatorios, a quien también su mujer dedicó el monumento funerario[17].

Otra faceta es la de la actuación de las mujeres de la familia imperial, como Livia[18] o Agripina, que ejercieron gran poder, y cuya imagen fue utilizada para transmitir la ideología programada sobre el emperador y la sucesión dinástica. Las mujeres de la familia Julio-Claudia abrieron sin duda una nueva etapa en la historia de Roma, labor que será posteriormente continuada por las grandes emperatrices béticas que forjan la dinastía de los Antoninos, ya que la legitimación del linaje se producirá por vía materna. Estas mujeres béticas y cordubenses, Plotinas, Matidias, Sabinas, Domicias, Dasumias y Annias, aportaron los lazos familiares con la dinastía, creando unas redes familiares muy extensas e influyentes, sin las cuales los emperadores béticos no habrían podido llegar a la cima del Imperio[19].

Tardoantiguedad y época visigoda

Sobre la mujer en época tardoantigua y visigoda contamos con menos información a través de los restos materiales. La sociedad visigoda también establecía rigurosas normas sobre el papel de la mujer en el matrimonio, en su posición en la Iglesia y en la esfera pública. Y, como en otras épocas, existían los matrimonios que garantizaban pactos y alianzas con la participación importante de las mujeres nobles o de la realeza, llegando a ejercer su influencia en la corte y en favor de sus hijos.

La actividad de las mujeres de la tardoantiguedad aparece en la epigrafía vinculada al mundo rural, donde los grandes latifundios de las familias de origen romano son los protagonistas. A través de las fuentes epigráficas de los siglos v y vi d. C. se identifica un grupo de mujeres integrantes de la élite social de esa época (Gallego, 2005). En Córdoba, contamos con varias inscripciones funerarias, la más temprana de las cuales es la dedicada a la «buena memoria de Victoria, esposa dulcísima», fechada en la primera mitad del siglo v. Otra estela funeraria de la segunda mitad del siglo vi está dedicada a Fortuna, con el calificativo *honesta femina*, que hace alusión a virtudes morales pero que también es sinónimo de «distinción social» o «nobleza de origen»[20]. Por el contexto de la época, la fuente de riqueza del poder social de estas *honestae feminae* debe de ser la gran propiedad territorial. Igualmente, la inscripción opistógrafa de Acantia y Calamarus respetó la memoria de ella como *honestae feminae*[21].

17 MAECO CE012342, CE010681 y CE010680.
18 Retrato de Livia, MAECO CE000025.
19 Exposición temporal «Los rostros de la Córdoba romana», Museo Arqueológico de Córdoba, octubre 2012-enero 2013.
20 MAECO CE024540 y CE028913.
21 MAECO D-40. Procede del área del yacimiento de Cercadilla. Finales del siglo vi.



Fig. 5. Inscripción de Acantia. Finales del siglo VI.

Y, procedentes de la basílica visigoda de El Germo (Espiel), dos lápidas muestran la fórmula *famula Christi*, que en un tiempo se relacionó con «monjas», pero que en el caso de la de «Columba, mujer de Regato, sierva de Cristo», fallecida en el 665, se ha interpretado como una posible benefactora del monasterio en el que fue enterrada. Por el contrario, en la de Eustadia, fallecida en el 687, sí se realza su condición de «virgen y sierva de Cristo», además de «pudorosa y castísima», que pudiera hacer referencia a su relación con la iglesia[22].

Como muestra de la relación de la mujer con la Iglesia, en el siglo VI tenemos la figura de Florentina, considerada santa al igual que sus hermanos San Isidoro, San Leandro y San Fulgencio.

---

22 MAECO CE027754 y D/25-3.

Pertenecientes a una familia de nobles de origen hispanorromano, con una cultura notable, Florentina dedica su vida a la fundación de unos cuarenta monasterios en el sur de Hispania, siguiendo la regla monástica elaborada para ella por su hermano Leandro (Fuente, 2006).

Al-Ándalus

En Qurtuba y en al-Ándalus, encontraremos fundamentalmente a las «señoras», *sayyidas*, también benefactoras de su comunidad a través de las obras públicas. Pero, como en todas las épocas históricas, no podemos basarnos en un tipo único de mujer andalusí; las diferencias geográficas, incluido el medio urbano o el rural, cronológicas, socioeconómicas, de prestigio o de etnia van a influir notablemente en la situación de la mujer (Marín, 2006). Aun así, es patente que aparece supeditada a distintos niveles al varón y sigue teniendo un reconocido papel como preceptora y transmisora de la cultura y valores sociales requeridos.

Gran parte de la información, además de la arqueológica, la hallamos en las fuentes escritas, aunque siempre siguiendo la estela de sus familiares gobernantes (Marín, 1993). El análisis desde perspectiva de género de esas fuentes, unido a los restos materiales reinterpretados, permiten rescatar referencias más completas no solo sobre mujeres concretas sino sobre sus comunidades. Pero no estarán estrictamente relegadas al ámbito doméstico y de su linaje, ya que tenían diferentes escalas de movimientos. En lo económico, tienen cierto margen, pues cuando una mujer llega a la mayoría de edad puede comprar y vender propiedades y dedicarse a los negocios; es en la herencia donde no existe equiparación alguna. Así, el hombre y la mujer tienen igualdad en el derecho de poseer lo ganado, bien por herencia, bien por el trabajo. Y el poseer bienes propios y derecho a gestionarlos siempre, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, ha dado una capacidad e independencia a la mujer. Incluso podían divorciarse por diversas causas y mantener sus bienes. De este modo, en al-Ándalus hay mujeres de clase social alta que disponen y administran grandes recursos económicos, casi siempre procedentes de herencias.

Los matrimonios, en general, eran un sencillo compromiso, pues en muchos casos se trataba de pactos y alianzas de carácter social, económico o político-social, con la preeminencia que en todas las culturas tenía el hombre. En el matrimonio islámico, el contrato entre los cónyuges no produce efecto sobre su patrimonio, por lo cual la mujer puede conservar y gestionar sus propiedades y bienes. Y esta será la base para las donaciones y fundaciones pías con las que se construyen edificaciones de entidad y significación para la comunidad, conformando la imagen urbana. Además, un número notable de esas mujeres van a participar e influir en el poder político y por tanto en la historia de al-Ándalus.

Igualmente, hay mujeres de clase media y baja, criadas y viudas que contribuyen a la economía familiar desarrollando trabajos remunerados, pues a las mujeres trabajadoras se les permitía el dominio de su salario. En el medio rural, desempeñaban trabajos en el campo como jornaleras y pastoras, como servicio doméstico en casa y como hilanderas y tejedoras; pero también había mujeres de familias acaudaladas que administraban fincas y el comercio de su producción. Tejedoras domésticas también encontramos en las ciudades, que vendían sus productos en los zocos, y casi siempre hilando, trabajo mucho más común para la mujer dentro del sector textil. Además, podían ejercer de lavanderas, tendedoras, comadronas, nodrizas, médicas, maestras, calígrafas, cantoras, poetas, vendedoras ambulantes, plañideras, peinadoras… (Marín, 2006).

Aunque no pueden acudir a formarse a las escuelas igual que los hombres, y como en todas las culturas solo las mujeres de clase preeminente van a tener ciertas oportunidades, estaban las llamadas «santas», mujeres místicas, al igual que las «sabias», ocupadas en las ciencias religiosas,

el derecho, la medicina, la farmacología, la historia, el léxico y la grafía, dictámenes jurídicos, la poesía…; también algunas que estudian el Corán, alfaquíes, jurisconsultas, funcionarias, e incluso las que ejercieron ciertas funciones de dirigentes religiosas y portavoces de la comunidad, interpretando la Sharía o Ley (Ávila, 1989).

Aun así, se reglamenta y limita la presencia de la mujer fuera de la casa, con mecanismos de ocultación inherentes a la sociedad patriarcal. Pero la actuación de las mujeres en el espacio económico de la ciudad convertía en algo difusa la línea de separación que quería imponerse entre el ámbito doméstico y el urbano, por lo que se aprecia que la estructura de determinados espacios, tanto privados como públicos, viene determinada porque las mujeres sí estuvieron presentes en ellos (Díez, 2014).

Esa permeabilidad también se intuye en la influencia política de hecho, que no de derecho, de determinados grupos femeninos. Y en ello influye lo ya adelantado del casamiento como contrato social o político, ya desde el momento de la conquista. Si en la ocupación de al-Ándalus prevaleció el sistema de capitulación de los territorios frente al de conquista pura y dura, significa que las capitulaciones son un tratado con condiciones y derechos para ambas partes. Y en la práctica hubo líderes árabes que se casaron con mujeres cristianas de alto nivel, para contar no solo con el reconocimiento de la sociedad, sino también para beneficiarse de las tierras y riquezas que no obtenían con un derecho de conquista no ejercido[23].

La influencia de las mujeres en Qurtuba se aprecia desde época muy temprana, cuando la ciudad comienza a tener una nueva configuración. Ese matronazgo andalusí se va a ejercer de forma principal, aunque no única, a través de la figura de las fundaciones o legados píos, como ya vimos en las mujeres romanas. Se trata de un mecanismo complejo mediante el cual cualquier creyente, hombre o mujer, podía de forma voluntaria donar bienes, inmuebles y también recursos para construcciones concretas, en usufructo a la comunidad en general o para determinados grupos desamparados. Había que dejar constancia expresa del propósito de ese legado, pues aunque fuera una «donación» a perpetuidad se seguían manteniendo los derechos de propiedad originarios, por lo que esos bienes eran inalienables y sus rentas se dedicaban solo a construir y mantener lo edificado (Carballeira, 2002).

La importancia de las fortunas personales de las mujeres se comprende con las palabras que Almanzor, en el lecho de muerte, le dirige a su hijo y heredero Abd al-Malik: «El dinero que tu madre guarda es el bastimento de tu poder y la munición frente a cualquier contingencia. Consérvalo, pues, con el mismo cuidado que tus manos y tus pies, a los que sólo renunciarías en un mal paso que te hiciera temer por el resto del cuerpo» (De la Granja, 1999: 119).

La influencia de las mujeres de palacio en el marco político tiene relación directa con el hecho de que la transmisión del poder dinástico no recae en el primogénito, sino que se elige un heredero. Por tanto, el poder de la madre de un heredero es extraordinario; de ahí las considerables luchas de las mujeres del harén por conseguir que sus hijos fueran los elegidos. Y estas mujeres, de origen libre o esclavo, tenían un poder económico muy notable: grandes cantidades de dinero y de joyas espléndidas, terrenos y fincas, rentas de cosechas y alquileres, y explotaciones industriales. Con esa fuerza económica establecían redes que les permitían ejercer el poder a favor de sus hijos.

---

23 Es el caso de Abd al-Aziz ibn Musa, valí de al-Ándalus (714-716), que se casa con Egilona, reina viuda de Rodrigo, para contar con la influyente aristocracia visigoda.



Fig. 6. CE024208. Arracadas de oro que reflejan la riqueza de las *sayyidas* andalusíes. Siglo X.

Pero el uso político de la fortuna de las mujeres omeyas se dirigió además a levantar numerosas construcciones que van a configurar el paisaje urbano andalusí. Así, desde tiempos tempranos de la dinastía omeya cordobesa se registra la intervención de mujeres de la familia en la construcción de edificios significativos para la comunidad, como mezquitas, hospitales, fuentes, hospicios y cementerios. Y existe testimonio de ello desde finales del siglo VIII hasta al menos finales del siglo XI. Durante el gobierno del tercer emir, al-Hakam I, las crónicas citan la actividad de las mujeres de la familia: «[…] Ayab, madre de su hijo, Abu abd al-Malik Marwan, de la que toman sus nombres la mezquita de Ayab en el arrabal occidental, al este de Córdoba, y la almunia de Ayab, que está a la otra orilla del río; esta almunia es un hubs para los leprosos. Mut'a, madre de su hijo Abu Utman Sa'id, que era hermano de Sa'id al Jayr, con el que a veces se confunde. De Mut'a toma su nombre la mezquita que está también al oeste de Córdoba y el cementerio adyacente a la mezquita; ambos eran fundación de Mut'a, que había instituido otros muchos ahbas de beneficencia y era una mujer noble» (Ibn Hayyán, *Muqtabis II,I*).

Durante el siglo IX, principalmente en el reinado de 'Abd al-Rahman II, se levantaron en Qurtuba numerosas mezquitas que llevaban el nombre de sus benefactoras, las esposas o hijas del emir. Tarub será una de las que nos llegan más noticias, ostentando un poder y autoridad reconocido por la sociedad. Las crónicas reflejan su actividad constructora: una mezquita en el arrabal occidental de Córdoba, además de hospicios, fuentes públicas y baños. Otras esposas y concubinas de 'Abd al-Rahman II, como Fahr, Assifa o Al-Baha, construyeron y dieron nombre a mezquitas, además de otras fundaciones pías. Mu'ammara, por su parte, construirá un cementerio y otras obras pías.

La actividad de las constructoras de mezquitas no cesó, y cada barrio contaba con su mezquita: «Tuvieron estas mujeres, entonces, una gran actividad de beneficencia, compitiendo en hacer obras pías y haciendo grandes desembolsos según los diferentes rangos que tenían. Se completaron en la tierra de Córdoba y su alcazaba, gracias a su excelsitud, mezquitas de sólida construcción, espaciosas proporciones y llenas de gentío» (Ibn Hayyán, *Muqtabis II*: 469).

Durante el gobierno de Muhammad, sucesor de 'Abd al-Rahman II, el cementerio más amplio de la ciudad llevaba el nombre de una de sus mujeres, Umm Salama, quien también construyó una mezquita, al igual que Gizlan, esposa también del emir. Fechada a finales del siglo IX, el Museo conserva una singular pieza por su tipología: una *maqbariyya* o estela prismática labrada sobre



Fig. 7. *Maqbariyya* del sepulcro de Hasana. Finales del siglo IX.

un fuste de columna reutilizada que indica en su inscripción la sepultura de una mujer de familia principal: «Este es el sepulcro de *Hasana hija de Hayib* […]»[24] Su temprana fecha resulta bastante peculiar, ya que este tipo de monumentos funerarios comenzaron a generalizarse en al-Ándalus a partir del siglo XI, estando muy representados en Málaga y Almería.

Otra pieza que destacamos en nuestra visita sobre las constructoras de ciudad, es la inscripción conmemorativa de la construcción de un alminar por la *sayyida* Mustaq, tallada en mármol blanco con caligrafía cúfica: «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. No hay fuerza ni poder sino en Él. Ha ordenado la Señora Mushtaq, madre del hermano al-Mugira, la construcción de este alminar y la galería contigua a él, y la renovación de los enlucidos de esta mezquita. Se completó, con ayuda de Dios, bajo la supervisión de 'Atiq hijo de 'Abd al-Rahman, su servidor, en el mes de ramadán de trescientos […]»[25]. Pocas noticias tenemos de Mushtaq, una de las mujeres del primer califa omeya, 'Abd al-Rahman III, y precisamente una de ellas es esta inscripción que hace referencia explícita a su actividad como promotora de una construcción religiosa[26]. Fue la madre de al-Mugira, el hijo varón más joven del califa, citado en la inscripción como «hermano», el hermano del califa reinante, al-Hakam II, cuando se realiza esta pieza. De ahí que, aunque la fecha completa no se conserva bien, correspondería a los años entre 971 y 976.

A Mustaq la acompañaban en el Alcázar Real otras muchas mujeres, entre las que destacaban también especialmente Fátima y Maryan. Maryan, madre de al-Hakam II aparece en las crónicas como una mujer respetada por la comunidad por su influencia y por las obras que realizó. Y fue enterrada en un magnífico mausoleo en el cementerio del arrabal: «Pues su rival Maryan, no le dejó mérito alguno con las buenas obras pías que hizo, inigualadas por cualquiera de las mujeres de an-Nasir, tales como las limosnas que prodigó y ayudas que ofreció, mezquitas que construyó y legados píos que instituyó: una de sus obras más notables fue la gran mezquita atribuida a "la Señora" en el arrabal occidental, hoy arruinada pero que fue una de las de construcción más espaciosa

24 MAECO CE024496.
25 MAECO CE000504.
26 Manuela Marín, *La pieza del mes de marzo: Inscripción de la señora Mushtaq*, Museo Arqueológico de Córdoba, 30-3-2014.

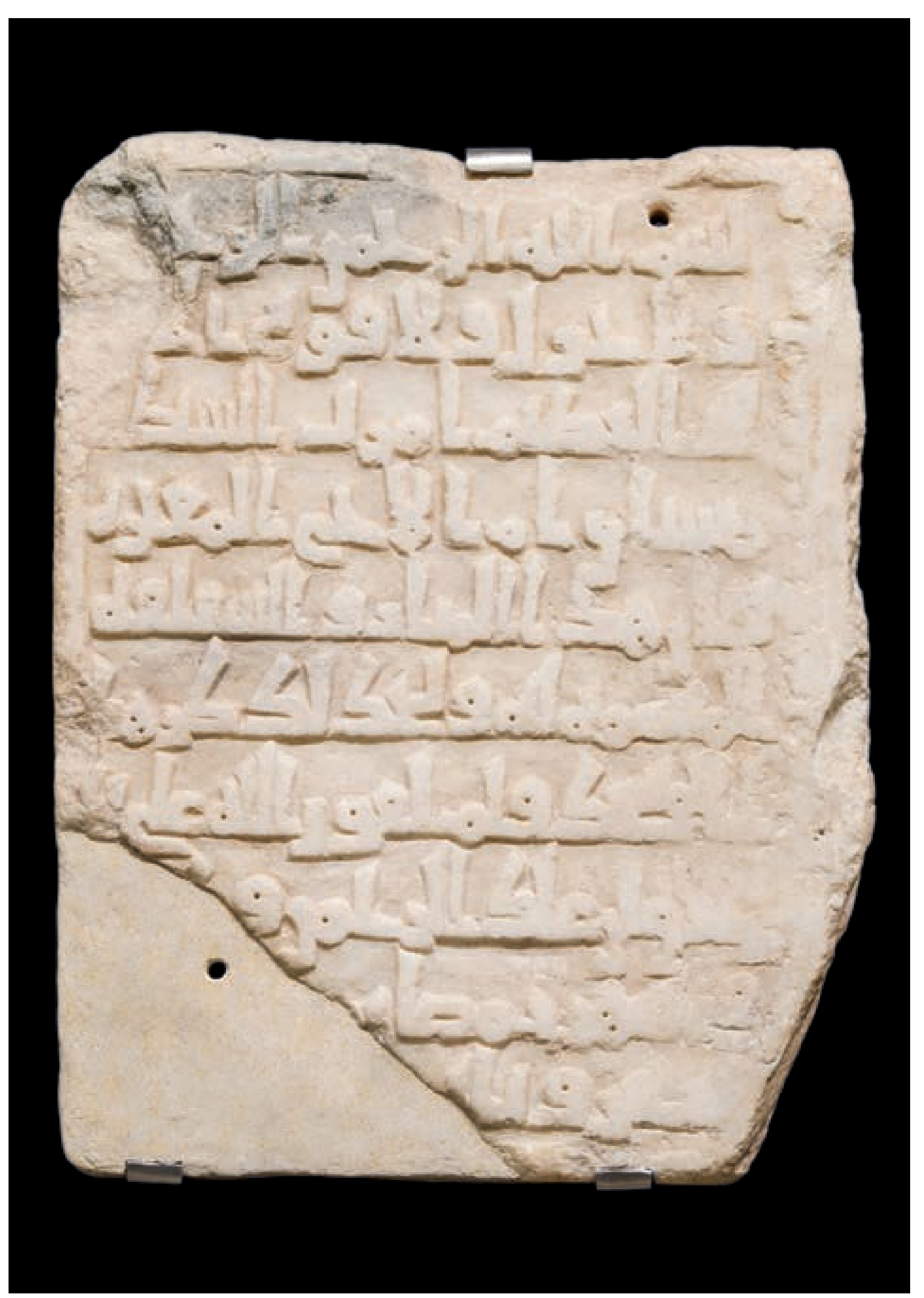


Fig. 8. Inscripción de construcción de un alminar por Mustaq. Siglo x.

en Córdoba y de mejor hechura, cuyos servicios, lavatorios, guardianes y muchedumbres que la frecuentaban eran atendidos gracias al espléndido legado que había instituido para esta y otras de las mezquitas de la ciudad […]» (Ibn Hayyān, *Muqtabis V*). Pero también Ibn Hayyān describe su célebre ardid para desplazar a Fátima, la cual tenía una posición dominante en la familia como miembro de la élite omeya, del favor del califa. La acción de Maryan, que utiliza su fortuna personal para relegar a Fátima, retrata esas luchas de poder dentro de la familia y cómo utiliza esa influencia de manera decisiva para que se nombre a su hijo como heredero.

Subh umm Walad[27], favorita al-Hakam II, fue otra de las grandes señoras que gobernó de facto durante años el Califato. Tras la muerte de al-Hakam II, requería un intendente para administrar los bienes de sus hijos, que eran menores de edad, al igual que necesitaba mantener su posición y asegurar el trono para alguno de sus hijos, por lo que se apoyó en influyentes funcionarios, siendo el más ambicioso de ellos Almanzor, que pasaría a ocupar un lugar destacado en el gobierno (Marín, 1997). Una vez nombrado califa Hisham II, la ambición de Almanzor produciría una fuerte rivalidad con Subh. Ese enfrentamiento por el poder se manifiesta en un complicado engaño de «la Señora» para hurtar dinero del tesoro califal destinado a financiar una revuelta contra Almanzor, la cual no tendría éxito: «En un día de primavera del 386 H./996 d. C., la Señora Madre Subh, se dirigió a las tesorerías del Alcázar en compañía de unos sirvientes eslavones de probada confianza. Ante las puertas que custodiaban el tesoro privado que los soberanos omeyas habían acumulado durante casi dos siglos no se hallaba nadie; La generosidad de Subh había persuadido a sus guardianes para que desapareciesen durante el tiempo necesario para que la mujer sustrajese ochenta mil dinares. En los aposentos de la Señora Madre se habían dispuesto un centenar de cántaros en los que se colocó el dinero robado, ocultándolo bajo una espesa capa de miel, mermelada y otras conservas» (Ibn Bassam, *Al-Dajira,* IV/I: 70).

Y esta «conspiración» de Subh por restituir su influencia y el poder de su hijo la contamos en el recorrido del Museo través de esa cerámica, decorada con la técnica verde y manganeso, donde se guardaban las confituras[28].

No quedan evidencias de las acciones de matronazgo de Subh, que debieron de ser numerosas en el tiempo por su gran fortuna y por la necesidad de llevar a su hijo al trono y después afianzar su poder. Hay algunas noticias de que financió una fuente pública y otras infraestructuras urbanas, pero, como en otros muchos casos, las fuentes escritas inciden más en las intrigas por su condición de mujer que en su manifiesta capacidad de influencia y gobierno.

Tras la caída del Califato, algunas inscripciones nos siguen mostrando por su calidad la influencia de esas mujeres que ya no aparecen en las crónicas. Es el caso de las dos lápidas funerarias referidas a mujeres fallecidas en 1011, procedentes de la zona del cementerio del arrabal de poniente. En una se conserva el nombre de la difunta, Játima, pero en la otra se ha perdido. Su factura en mármol de calidad y las características de su labra, con perforaciones para fijar en un lugar principal de la tumba, sugieren una posición social preeminente de ambas[29]. Otra inscripción también funeraria señala: «Éste es el sepulcro de la joven liberta de Jalil […] al-tu-chib […]», liberta de cierto nivel por el mármol y la escritura cúfica utilizada en la pieza, fechada en el año 1054[30].

---

27 *Umm walad* o «madre del niño» es el título dado a la concubina esclava madre de un hijo varón que sobrevive al Califa, como es el caso de Subh.

28 MAECO CE024216.

29 MAECO DJ031672 y DJ031670.

30 MAECO CE010789. Procede de un importante y extenso cementerio, el Maqbarat al-Rabad, situado en la orilla izquierda del Guadalquivir, frente al Alcázar de Córdoba y el puente.



Fig. 9. Lápida funeraria de la liberta de Jalil. Siglo XI.

Con estas piezas concluimos el relato transversal que realizamos en el Museo Arqueológico de Córdoba.

Las mujeres íberas, romanas, visigodas y andalusíes no fueron muy diferentes de aquellas otras que en la Baja Edad Media y en la Edad Moderna sufragarían la construcción y mecenazgo de hospicios, hospitales, conventos, y otros lugares de beneficencia y culto cristiano, y que igualmente contribuyeron a construir ciudad[31]. De todas ellas, de todas las épocas, quedan documentos directos e indirectos, piezas arqueológicas como inscripciones directamente relacionadas con su labor, pero también los testimonios que otros dejaron sobre ellas en las fuentes escritas.

Por ello, la revisión de las colecciones y, sobre todo, de las piezas ubicadas en el área de reserva, proporciona una continua fuente de nueva información, tanto en lo que se refiere a los ingresos nuevos como al estudio desde otra perspectiva de la parte de los fondos más antiguos. Es este un camino iniciado hace tiempo y que no debe abandonarse, esas relecturas transversales que van completando el relato histórico.

Bibliografía

Alarcón García, E. (2010): «Arqueología de las actividades de mantenimiento: un nuevo concepto en los estudios de las mujeres en el pasado», *@rqueología y Territorio*, n.º 7, pp. 195-210.

Ávila, M.ª L. (1989): «Las mujeres sabias en al-Andalus», *La mujer en al-Andalus: reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 139-184.

Baena Alcántara, M.ª D. (2014): «Relatos y experiencias. Museo Arqueológico de Córdoba», *Museos, arqueología y género. Relatos, recursos y experiencias*. Revista del Comité Español del ICOM, n.º 9, pp. 177-186.

— (2017a): «Las mujeres de la Córdoba romana: la familia Annea», *Cordobesas de ayer y de hoy*. Real Academia de Córdoba, pp. 25-46.

— (2017b): «Museo Arqueológico de Córdoba: un relato que continúa (o 150 años no son nada)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35. Número extraordinario: «150 años de museos arqueológicos en España». Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes, pp. 94-109.

Bécares Rodriguez, L. (2020): *Memorias e identidades silenciadas. La legitimación del pasado androcéntrico en los museos*. Oviedo: Ediciones Trabe.

Carballeira Debasa, A. M.ª (2002): *Legados píos y fundaciones familiares en al-Andalus (siglos iv/x-vi/xii)*. Madrid: CSIC, (Estudios Árabes e Islámicos).

Delgado Hervás, A., y Picazo Gurina, M. (coords.) (2016): *Los trabajos de las mujeres en el mundo antiguo. Cuidado y mantenimiento de la vida*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

Díez Jorge, M.ª E. (2014): «Investigar sobre la arquitectura y el género: teoría y praxis de un proyecto», *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 21, n.º 1, pp. 79-190.

Fuente Pérez, M.ª J. (2006): *Velos y desvelos. Cristianas, musulmanas y judías en la España Medieval*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Gallego Franco, H. (2005): «Mujeres y élite social en la Hispania tardoantigua. La evidencia epigráfica», *Hispania Antiqua*, n.º 29, pp. 215-223.

— (2006): «El uso del testamento entre las mujeres hispanorromanas. El testimonio de las fuentes epigráficas», *Hispania Antiqua*, n.º 30, pp. 143-166.

Marín Niño, M. (1997): «Una vida de mujer: Subh», *Biografías y género biográfico en el occidente islámico*. Madrid: CSIC, pp. 425-445.

— (2006): *Vidas de mujeres andalusíes*. Málaga: Editorial Sarriá.

[31] De esta época ya se cuenta con documentación directa en los archivos históricos. En el Museo Arqueológico terminamos con los documentos materiales propios de la colección que llegan hasta época andalusí… por ahora.

Martínez, C.; Gallego, H.; Mirón, M.ª D., y Oria, M. (2019): *Constructoras de ciudad. Mujeres y arquitectura en el occidente romano*. Granada: Comares (Colección Mujeres, Historia y Feminismos).

Montón Subías, S. (2014): «Arqueologías Engeneradas. Breve introducción a los estudios de género en Arqueología hasta la actualidad», *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, vol. 15, n.º 1.

Navarro Caballero, M. (2017): *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispaniae romaine*, Scripta Antiqua, 101. Burdeos: Ausonius Éditions.

Prados Torreira, L., y López Ruiz, C. (2016-2019): «Los museos arqueológicos como herramientas de igualdad. Una reflexión desde la arqueología feminista», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, n.ᵒˢ 49-50 (ejemplar dedicado a «Nuevos museos, otra mirada»), pp. 115-132.

— (eds. lit.) (2017): *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.

Rueda, C.; Rísquez, C.; Herranz, A.; Hornos, F., y García, A. (2016): *Las edades de las mujeres íberas*. Catálogo de exposición. Jaén: Museo de Jaén.

Sánchez Romero, M. (2018): «La (Pre)Historia de las mujeres: Una revisión crítica de los discursos sobre el pasado», *Andalucía en la Historia*, n.º 61, pp. 40-45.

VV. AA. (2013): *Museos, género y sexualidad*. Revista del Comité Español de ICOM, n.º 8.

VV. AA. (s. f.): *PastWomen*: *Historia Material de las mujeres* [en línea]. Disponible en: <https://www.pastwomen.net/>. [Consulta: 16 de enero de 2022].

Fotogrametría aplicada a la digitalización 3D de piezas arqueológicas: Alarcos (Ciudad Real) y su colección digital[1]

Photogrammetry Applied to the 3D Digitalization of Archaeological Pieces: Alarcos (Ciudad Real) and its Digital Collection

David Rodríguez González* (david.rodriguez@uclm.es)
M.ª Rosario García Huerta* (rosario.garcia@uclm.es)
Víctor Manuel López-Menchero Bendicho** (victor.lopezmenchero@gmail.com)
Francisco Javier Morales Hervás* (fco.morales@uclm.es)
Pedro Miguel Naranjo* (pedro.mnaranjo@uclm.es)
Herbert Maschner** (maschner@globaldigitalheritage.org)
* Universidad de Castilla-La Mancha. España
**Global Digital Heritage, Inc. EE. UU.

Resumen: Durante el año 2020, el equipo de Global Digital Heritage (GDH), en colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha, el Museo de Ciudad Real y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, llevaron a cabo la digitalización 3D de parte de la colección arqueológica depositada en el Museo procedente del yacimiento arqueológico de Alarcos. Una colección de finales del Bronce y de la Edad del Hierro diversa y representativa en cuanto a materiales y estado de conservación. Este trabajo expone la metodología empleada y los resultados obtenidos, reflexionando sobre los beneficios que se derivan de este tipo de acciones.

Palabras clave: Yacimiento ibérico. Museo. Recreaciones. Artefactos.

Abstract: During 2020 the Global Digital Heritage (GDH) team, in collaboration with the University of Castilla-La Mancha, the Ciudad Real Museum, and the Castilla-La Mancha Community Board, carried out 3D digitization of a large portion of the archaeological collection from the Alarcos archaeological site now curated in the Ciudad Real Museum. The collection from the late Bronze and Iron Age is diverse and representative in terms of materials and state of preservation. Here we describe the methods and results used in the digital acquisition, as well as the problems encountered and our methods for solving them. The methods and techniques developed during this project have widespread use at multiple levels.

Keywords: Iberian settlement. Museum. Recreations. Artifacts.

[1] Este texto se enmarca en el proyecto «La cultura arquitectónica en la Oretania septentrional y la potencial influencia púnica: los oppida de El Cerro de las Cabezas y Alarcos. Un estudio interdisciplinar e integral (ArqPunOre)». Proyectos de I+D+I, Ministerio de Ciencia e Innovación. Referencia: PID2020-117449GB-100.

Recibido: 29-09-2021 | Aceptado: 15-12-2021

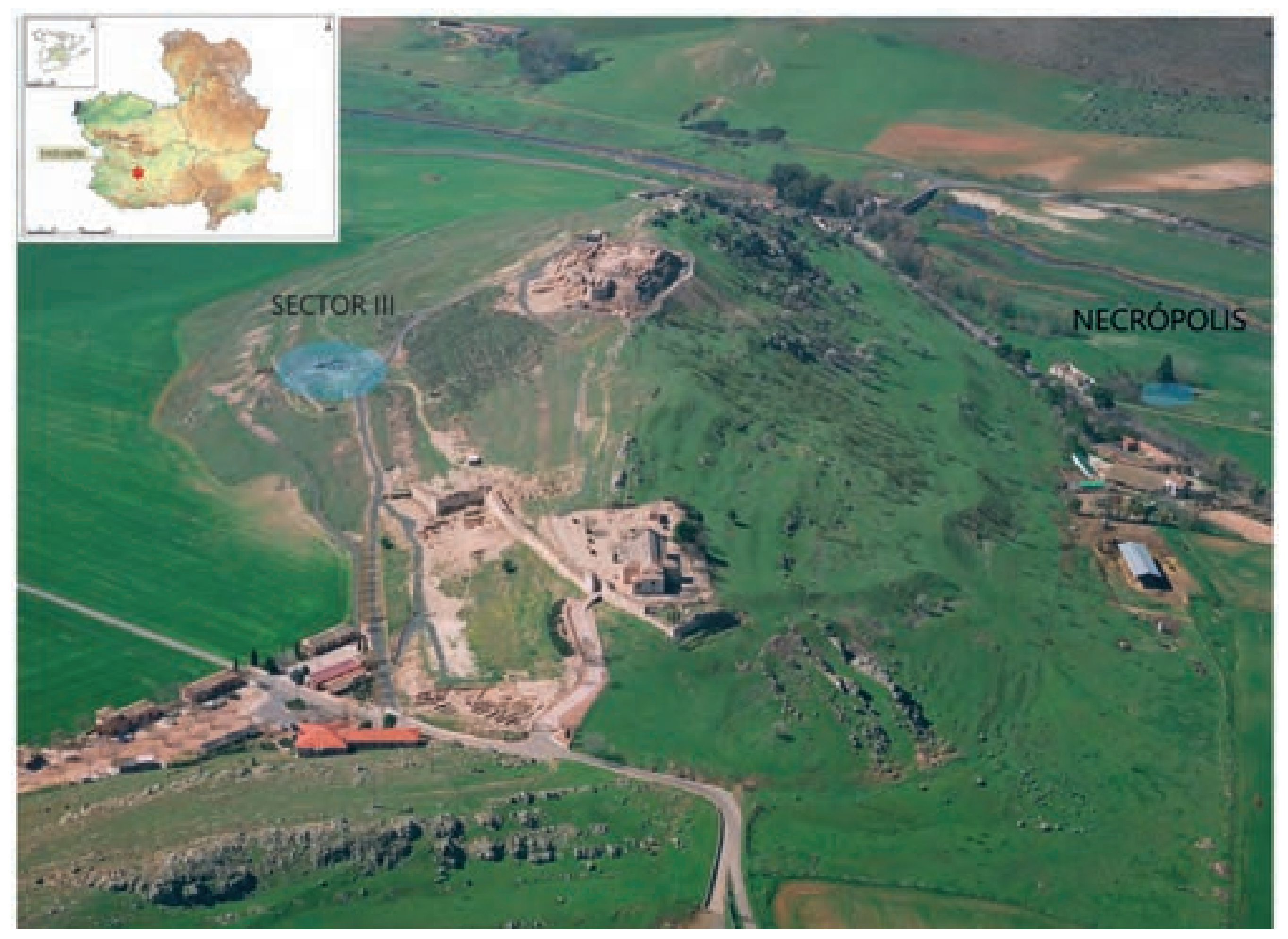


Fig. 1. Vista general de Alarcos (Ciudad Real).

Introducción

El cerro de Alarcos, a 8 km de Ciudad Real, tiene una superficie de unas 33 ha. Su área de ocupación estaría en torno a las 22-24 ha. El tipo de terreno sedimentario de su entorno ofrece unas características muy apropiadas para la actividad agropecuaria. Además, su privilegiada situación favoreció el desarrollo de actividades artesanales y comerciales al ubicarse junto a los pasos naturales que conectaban la meseta septentrional con el valle del Guadalquivir y cerca de comarcas montañosas donde podía obtener recursos mineros y cinegéticos. A los pies del cerro discurre el río Guadiana, en cuya vega, en la parte baja de la ladera norte del cerro, se ha localizado una de las necrópolis ibéricas del asentamiento (García; Morales, y Rodríguez, 2018).

Al asumir la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha las competencias de Cultura, se promovieron campañas sistemáticas de excavación en diversos yacimientos emblemáticos, como Alarcos, desde el año 1984. En esa primera campaña de excavación se realizó la planimetría de todo el cerro y se decidió dividir el yacimiento en varios sectores: I, II, III, IV, IV Entrada y Alcazaba.

En 1997 se incorporó a las actividades arqueológicas de Alarcos la Universidad de Castilla-La Mancha. Desde el área de Prehistoria de esta Institución planteamos a la Dirección General de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha la conveniencia de desarrollar un proyecto de investigación en este yacimiento de gran interés científico que, a la vez, permitiera la realización de prácticas en Arqueología a los alumnos de la universidad regional. Nuestros trabajos se han centrado



Fig. 2. Ortofoto del Sector III, área del almacén de grano.

en el denominado Sector III, documentándose tres fases de ocupación (García; Morales, y Rodríguez, 2020).

La Fase medieval se asienta sobre los niveles de ocupación íberos, pero debido a que este texto se centra en los restantes períodos no la desarrollaremos, remitiendo a otra de nuestras publicaciones para su conocimiento (García; Morales, y Rodríguez, 2013).

Fase ibérica

Bajo la ocupación medieval aparecen los niveles de época ibérica, bastante alterados por las construcciones medievales. La estructura más interesante es un gran almacén de grano, dedicado también a actividades de transformación y fabricación de alimentos. Tendría unas dimensiones notables, al menos 390 m², aunque aún no hemos podido documentarlo completamente. Tiene una planta rectangular dividida en dos amplios espacios: el situado al oeste estaría compartimentado interiormente, presentando en la parte exterior cuatro largos muros escalonados, que aprovechan la inclinación que presenta en esta zona la ladera del cerro y que discurren paralelos en dirección este-oeste, cerrando el último de ellos el edificio por la parte meridional. El segundo recinto, situado

a continuación, solo se ha delimitado parcialmente, pero se puede apreciar que su interior está compartimentado por muros paralelos, con una disposición tipo parrilla, mientras que en el exterior continúan los muros escalonados.

Además de este almacén de carácter comunal, se han hallado viviendas íberas construidas con materiales y técnicas muy similares a las medievales, pero con una distinta orientación, este-oeste para las de época ibérica y norte-sur para las medievales. Las casas ibéricas tienen forma rectangular, presentan unas dimensiones variables, que suelen oscilar entre los 12 y los 20 m², y cuentan con un zócalo de mampostería de piedras cuarcitas trabadas con barro que puede llegar a alcanzar entre 80 cm y 100 cm de altura. El resto de la pared sería de tapiales y la techumbre probablemente se realizaría con traviesas de madera, ramajes y barro. Los suelos serían de tierra apisonada y endurecida.

Fase Bronce Final-I Edad del Hierro

Durante las primeras excavaciones era frecuente encontrar materiales arqueológicos pertenecientes a los últimos momentos del Bronce Final o a inicios del Primer Hierro, sin vinculación a estructuras. Eran cerámicas a mano, decoradas con pintura bícroma (amarillo-rojo) o monocroma en rojo (estilos Carambolo y San Pedro II) y amarillo, grafitadas, de retícula bruñida, impresas y bruñidas… La documentación de estos materiales, localizados también en otras áreas del yacimiento, venía a confirmar la idea de que la primera ocupación del poblado podría remontarse a comienzos del I milenio a. C., como muestran las fechas de ^{14}C obtenidas (García; Morales, y Rodríguez, 2020: 144), etapa poco conocida en el Alto Guadiana.

Actualmente se han contextualizado algunos de estos materiales gracias a la localización de construcciones pertenecientes a esta etapa cultural. Son cinco hogares, tres postes de cabaña y muros de varias viviendas en la zona de la ladera, área en la que, al no haberse documentado ocupación de época ibérica ni medieval, se han podido conservar mejor los niveles de ocupación más antiguos.

La necrópolis ibérica de Alarcos

Se localizó en 2013 al realizar un control arqueológico en la parte baja de la ladera norte del cerro, muy próxima al cauce del Guadiana y junto a una carretera, lo que condicionó los trabajos arqueológicos, reducidos a una estrecha franja de terreno que ocupaba una superficie de unos 160 m². Aunque el número de tumbas es reducido, 25, resulta muy destacable la documentación obtenida, tanto por la presencia de materiales significativos como por las fechas de ^{14}C, que ha permitido datarla en el Ibérico Final (finales del siglo III a. C. y comienzos del siglo I a. C.).

Uno de los aspectos más destacados es la riqueza que presentan muchas tumbas, que cuentan con un gran número de adornos, algunos elaborados en oro y plata. También abundan las armas, resultando significativo que en casi la cuarta parte de los enterramientos aparece armamento como elemento de ajuar. Otro aspecto reseñable es la presencia de numerosos astrágalos de ovicápridos, formando parte de los ajuares de varias tumbas. En definitiva, la necrópolis de Alarcos supone un enorme salto cualitativo en la caracterización del mundo funerario ibérico en el Alto Guadiana, al ofrecer por primera vez en este ámbito un interesante y contextualizado conjunto de tumbas y materiales (García; Morales, y Rodríguez, 2018).

El proyecto Global Digital Heritage y su conexión con Alarcos

Global Digital Heritage (GDH) es una entidad estadounidense sin ánimo de lucro, con base en Florida, que desde el año 2017 trabaja con el objetivo de favorecer una mayor democratización cultural y

científica a través de la digitalización 3D del patrimonio cultural de la humanidad. Gracias a la financiación que recibe de fundaciones, administraciones públicas y filántropos, desarrolla su actividad con total libertad centrando su atención no solo en los yacimientos arqueológicos, monumentos y museos más famosos del mundo, sino también en otros lugares que, aunque peor conocidos a nivel internacional, custodian un valioso legado. Hasta la fecha ha desarrollado proyectos en Estados Unidos, Bosnia y Herzegovina, Turquía, Marruecos, Francia, Italia, España, Portugal, Uzbekistán y Emiratos Árabes Unidos. El criterio para la selección de casos ha variado de un lugar a otro, pero siempre se ha considerado imprescindible contar con un fuerte apoyo local que facilite el desarrollo de los trabajos al tiempo que garantice la utilización de los resultados. Basándose en este criterio, para el caso español, una parte muy importante de los esfuerzos realizados se han centrado en Castilla-La Mancha, donde se ha generado una intensa relación de colaboración tanto con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha como con la Universidad de esa Comunidad. De facto, la colaboración entre los integrantes de GDH, la JCCM y la UCLM ya se había fraguado algunos años antes a través de un proyecto previo liderado por el Center for Virtualization and Applied Spatial Technologies de la Universidad de Florida del Sur (2015-2017). En esa fase previa, entre otros estudios se llevaron a cabo trabajos de campo en Alarcos centrados en la digitalización del propio yacimiento. No obstante, los trabajos de digitalización 3D comienzan en 2020, tomándose como punto de inicio el Museo de Ciudad Real.

Es importante señalar que estos trabajos se enmarcan en la Recomendación de la Comisión Europea de 27 de octubre de 2011 sobre la digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital[2], así como en la Declaración de cooperación para promover la digitalización del patrimonio cultural del año 2019, que, firmada por veintisiete estados miembro, promueve una iniciativa pan-europea para la digitalización 3D de monumentos, sitios y artefactos culturales. Es importante remarcar que, mientras que en las dos primeras décadas del siglo XXI la Comisión Europea ha dado grandes pasos hacia la accesibilidad *online* masiva de sus colecciones en 2D, no ha sucedido lo mismo en el ámbito de la digitalización 3D, especialmente en los museos, por ello el reto fijado para esta década es precisamente avanzar en esa dirección.

Metodología

La técnica de documentación 3D empleada en el Museo Provincial de Ciudad Real ha sido la fotogrametría, estando el equipo de trabajo compuesto por 2 cámaras Canon EOS 5D Mark IV (sensor de 30.4 MP) con lentes Canon EF 100mm f/2.8 Macro, Canon EF 50mm F1.4 y Sigma 35 mm F1.4 DG. Aunque en el mercado existen algunos modelos más recientes y potentes, estas cámaras han demostrado una gran fiabilidad y capacidad de trabajo tras tomar miles de fotografías. Para el almacenamiento diario de las fotografías se han empleado 4 tarjetas SD SanDisk Extreme Pro de 512 GB y para el almacenamiento general se han utilizado discos duros de 5 Tb. También se han empleado dos trípodes ligeros Manfrotto 190 Go! con cabezal fotográfico 3D Mark II 804. La gran versatilidad de este equipo ha permitido desarrollar el trabajo en los almacenes del Museo en un espacio relativamente pequeño. El resto del equipo necesario ha sido trasladado al Museo en dos simples maletas, mostrando la ligereza y flexibilidad del equipamiento seleccionado.

Para los trabajos de digitalización de las piezas de Alarcos se han usado cajas de luz Foldio3, la versión de mayor tamaño, que ofrece la compañía Orangemonkie. Estas cajas desarrollan lo que la compañía llama el sistema «*Halo Edge*», mediante el cual el fondo de la imagen se ilumina de mane-

[2] La Recomendación de 2011 tiene su punto de partida en la Recomendación de la Comisión de 24 de agosto de 2006 sobre la digitalización y la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital (2006/585/CE).



Fig. 3. Equipo utilizado para realizar la digitalización 3D en el Museo de Ciudad Real.

ra uniforme sin ninguna línea de ruptura, sobre un fondo blanco sólido, como si la pieza estuviera flotando en el aire. Esta característica resulta crucial para la posterior fase de procesado, ya que la ausencia de elementos distintivos fijos durante las distintas tomas permite a los algoritmos del programa centrarse en la pieza, de forma que pese a cambiar el objeto de posición en varias ocasiones el programa consigue automáticamente alinear todas las imágenes devolviendo una sola nube de puntos 3D de la pieza con cobertura total de la misma.

Las cajas de luz incluyen una tabla giratoria Foldio360 que automatiza el proceso de toma de imágenes mediante una conexión por Bluetooth con la cámara y el teléfono móvil. El teléfono móvil, gracias a la aplicación gratuita de Foldio360, permite controlar un conjunto de parámetros básicos asociados a la tabla giratoria como la velocidad de giro, el número de fotografías a tomar en cada ronda, la intensidad de la luz trasera de la tabla giratoria, etc. Al objeto de difuminar la tabla giratoria con el fondo de la caja de luz, se hace imprescindible dotar de la mayor intensidad posible a la luz trasera que emite la tabla giratoria.

En lo que respecta a la velocidad de giro, se ha trabajado con la velocidad más baja (equivalente a x1) o intermedia (equivalente a x2), ya que se minimiza la vibración generada sobre la pieza. El número de fotografías por ronda se ha fijado en el máximo permitido por la aplicación, en este caso 48 imágenes, registrándose así los detalles de las piezas desde el mayor número posible de ángulos. El número de fotografías y de ángulos en los que se toman dichas fotografías resulta crucial para garantizar la calidad final del modelo 3D. Debido al tamaño pequeño y mediano de los objetos digitalizados de Alarcos, se optó por tomar entre 300 y 600 fotografías por objeto, dependiendo de su complejidad. Para evitar manipular en exceso las piezas, tras cada ronda de 48 fotografías se ha buscado cambiar de posición la cámara en lugar de cambiar de posición la pieza. No debemos olvidar que, pese a lo inocuo de esta técnica no invasiva de documentación, la mera manipulación de

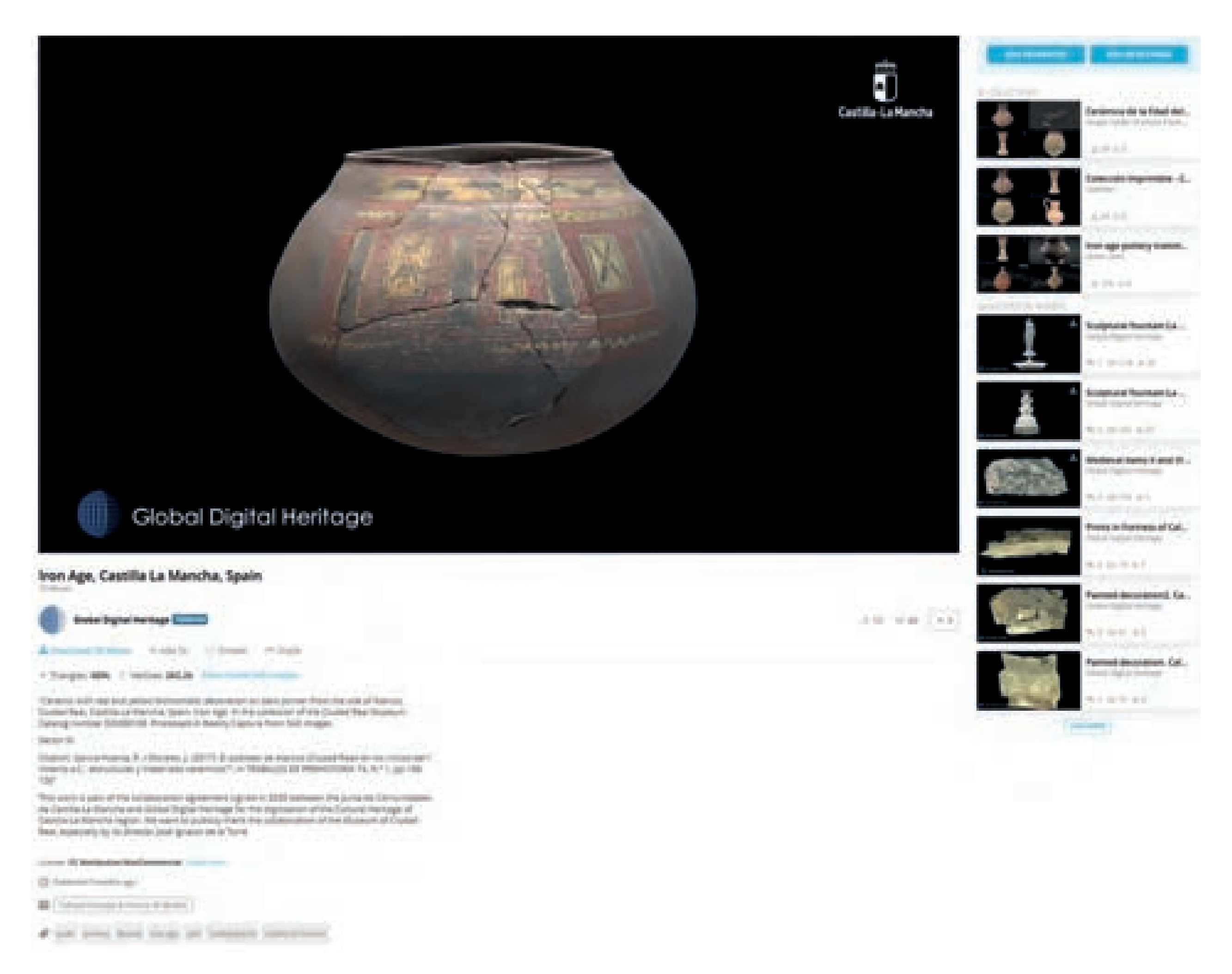


Fig. 4. Ejemplo de visualización en la plataforma Sketchfab del recipiente a mano con decoración bícroma procedente de los niveles del Bronce Final-Preibéricos de Alarcos, (https://skfb.ly/6Wu7O).

la pieza siempre puede suponer un desgaste, por pequeño que este sea, lo que obliga a trabajar con las máximas garantías para evitar desgastes innecesarios, puesto que a menor manipulación mejor conservación. Un aspecto metodológico relevante es el enfoque. Para los objetos de mediano tamaño en los que se ha empleado la lente de 35 mm se ha optado por un enfoque manual con una posición fija en cada ronda de fotografías. Sin embargo, para los objetos de pequeño formato en los que se ha empleado la lente de 100 mm se ha optado por un enfoque automático ajustando la velocidad de la tabla giratoria al mínimo, dando así a la cámara tiempo para enfocar y disparar.

Para escalar los objetos de manera precisa se han usado escalas de la empresa Palaeo3D del Dr. H. Mallison, que facilitan el proceso de trabajo en *Reality Capture*, de forma que el *software* es capaz de reconocer las dianas automáticamente reduciendo el tiempo de trabajo. Igualmente se ha utilizado el *software* comercial de fotogrametría *Reality Capture,* que destaca por su velocidad, aspecto esencial en la digitalización masiva.

Todos los modelos de los artefactos digitalizados se han puesto a disposición de los ciudadanos a través de la plataforma Sketchfab para su visualización y descarga gratuita sin fines comerciales, usando para ello la cuenta que GDH tiene en la plataforma (https://sketchfab.com/GlobalDigitalHeritage). Con más de 5 millones de usuarios en todo el mundo, Sketchfab se ha convertido en la plataforma de referencia para los creadores de contenidos 3D, incorporando entre sus distintas temáticas

la rama referida al patrimonio cultural, que suma más de 100000 modelos, una cifra sin parangón en el sector, lo que la convierte en el mayor repositorio mundial de acceso libre de modelos 3D de patrimonio cultural.

Todas las fotografías obtenidas durante el proceso de digitalización han sido almacenadas tanto en formato RAW como JPEG para permitir que en un futuro puedan ser reprocesadas, tomando de esta forma ventaja de las previsibles mejoras que seguirán experimentando los programas de fotogrametría. Esto es muy importante porque las fotografías seguirán siendo útiles en el futuro para la obtención de modelos de mayor calidad, sin tener que someter a las piezas a un nuevo proceso manipulativo, redundando en una mejor conservación de las colecciones.

La calidad de los modelos obtenidos permite visualizar detalles escasamente visibles para el ojo humano o mejora notablemente la visualización de detalles perceptibles pero que pasan fácilmente inadvertidos. En este sentido, la propia plataforma Sketchfab incorpora herramientas útiles como la opción Matcap, que oculta la textura del modelo permitiendo centrar la atención única y exclusivamente en su geometría. También es posible descargar los modelos y abrirlos en programas gratuitos como MeshLab o Blender donde entre otras opciones es posible variar la dirección e intensidad de la luz para realzar algunos detalles. Ambos programas incorporan opciones de *shading* o *shaders* de gran utilidad para visualizar pequeñas incisiones o grabados (López-Menchero *et al.*, 2017).

En lo que concierne al coste económico y temporal del trabajo, en este caso asumido íntegramente por GDH, se debe destacar que no resulta especialmente costoso, habiéndose empleado un equipamiento (*software* y *hardware*) cuya compra no excede los 15000 €, mientras que en horas la digitalización de estas piezas no ha supuesto más de 8 horas de trabajo en el Museo, a lo que habría que sumar el tiempo de procesado en el laboratorio, cuya media por pieza puede estimarse en 5 horas. Nos encontramos, por tanto, ante una tecnología plenamente madura cuyos costes son cada día más reducidos.

Descripción de las piezas

La mayor parte de los objetos digitalizados proceden de la necrópolis ibérica, ya que, a diferencia del poblado, las piezas se conservan completas, mientras que el material encontrado en el Sector III, siendo ingente, se encuentra muy fragmentado. Hemos seleccionado, para este trabajo, una pieza cerámica del área de asentamiento del nivel Bronce Final-I Edad del Hierro y nueve de la necrópolis ibérica, cinco cerámicas y cuatro piezas metálicas de plata, bronce y hierro.

1. Recipiente hecho a mano de pasta y superficies de color negro. Forma globular con un pequeño cuello acabado en un borde saliente. Está cubierto por una pintura bícroma, rojo y amarillo. La decoración es un friso con motivos geométricos consistente en rectángulos delineados en amarillo con rectángulos interiores formados por líneas rojas y en la parte central un rectángulo amarillo, con una especie de aspa central. En el cuello hay una banda amarilla y en el interior del borde una línea roja. Altura 16,5 cm; diámetro borde 14 cm.
2. Urna de la tumba 5. Hecha a torno. Cocción oxidante, pasta y superficies naranjas, con un engobe de color naranja claro. Forma globular, con base plana ligeramente umbilicada y borde vuelto. Es una tinajilla sin hombro, con cuello indicado. Decorada con líneas horizontales de escasa anchura, de color rojo o naranja fuerte que parten desde el cuello hasta la base. Altura 15,7 cm; diámetro borde 14,7 cm; diámetro base 8,2 cm.
3. Urna, tumba 6. Hecha a torno con cocción oxidante. Pasta de color rojo, con un engobe rojo de muy buena calidad en la superficie exterior y en el interior del cuello, el resto de la superficie interior también lleva engobe, pero de peor calidad. Caliciforme, con base

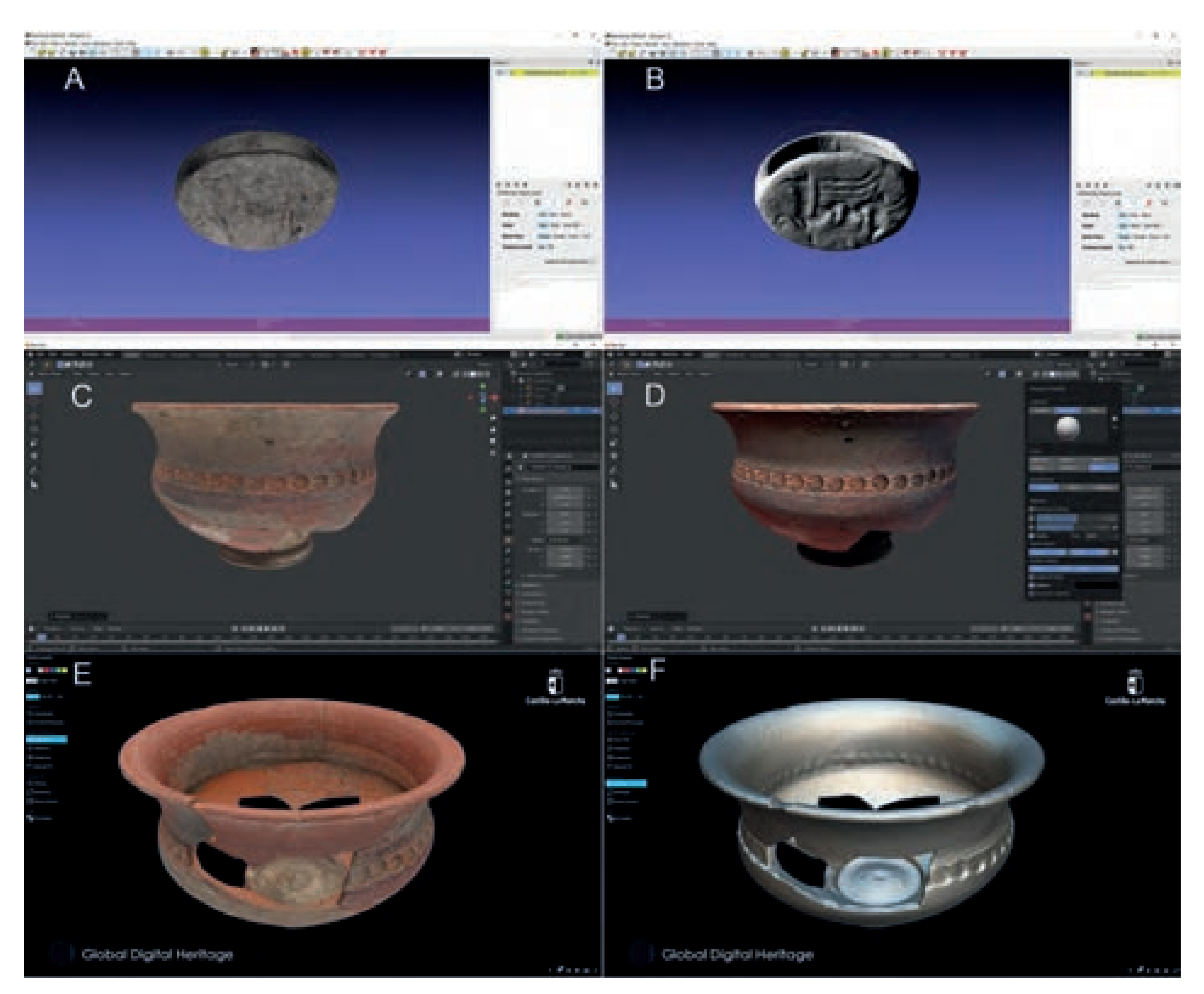


Fig. 5. Ejemplo de visualización de detalles en los modelos 3D. A. Vista frontal del modelo 3D del anillo de plata en MeshLab antes de aplicar ningún filtro. B. Vista frontal del mismo en MeshLab tras aplicar el *shader Lambertian Radiance Scaling* que permite realzar la decoración. C. Vista del modelo 3D de la urna de la tumba 6 en Blender antes de aplicar ninguna opción. D. Vista del modelo 3D de la misma en Blender tras aplicar diversas opciones de *shaders* que permiten magnificar los contrastes volumétricos de la pieza, realzando por ejemplo la decoración de estampillas. E. Vista del modelo 3D de la urna de la tumba 6 en Sketchfab antes de aplicar ninguna opción. F. Vista del modelo 3D de la urna de la tumba 6 en Sketchfab tras seleccionar la opción *Matcap,* que oculta la textura del modelo facilitando la visualización de detalles como las marcas en positivo que dejaron las estampillas en el interior de la pieza.

anillada, cuerpo semiesférico que da paso a un gran cuello acampanado acabado en un borde vuelto. En la zona del arranque del cuello lleva una línea de estampillas de forma circular y motivo radial, que está enmarcada por dos bandas pintadas de color rojo vinoso. Altura 11,7 cm; diámetro borde 19 cm; diámetro base 8,2 cm.

4. Copa campaniense A, tumba 6. Copa de pasta fina, dura y compacta y depurada. Barniz negro espeso y homogéneo poco brillante en exterior e interior. Decorada con una banda de color blanco en el borde interno y con un círculo, también blanco, en el fondo interior. Altura 8,6 cm; diámetro borde 9,6 cm; diámetro pie 5,3 cm.
5. Punta de lanza de hierro, tumba 6, con enmangue tubular que conserva el clavo para sujetarla al astil, con fuerte nervadura central y forma lanceolada. La hoja ha sido doblada en dos veces para inutilizarla. Longitud total 37,5 cm; ancho máximo 5,1 cm; diámetro enmangue 2,1 cm.
6. Anillo de plata, tumba 7. El aro de sección rectangular tiene 2,2 cm de diámetro, una anchura de 0,4 cm y 0,15 cm de grosor. Lleva sello central, de forma ovalada, con decoración

incisa, cuyo motivo principal es un grifo en movimiento, del que se representan las dos alas con líneas onduladas; el ala derecha aparece representada con cinco líneas onduladas en la parte superior del cuerpo, mientras que el ala izquierda, en la parte inferior entre las patas delanteras y las traseras, representadas con otras cinco líneas onduladas.

7. Fíbula de bronce de tipo La Tène II, con incrustaciones de plata. Tumba 10. Puente peraltado y engrosado de forma semiesférica y sección triangular con nervio central, decorado con impresiones de puntos hechos con plata. Pie levantado hasta apoyarse en el puente, el apéndice caudal tiene ensanchamiento de bulto redondo, de forma cilíndrica, con dos oquedades. El cilindro enmarcado con dos molduras lleva puntos impresos de plata, y la parte final está constituida por un elemento bicónico decorado con puntos impresos, que da paso a un cabujón con una oquedad que tendría una incrustación que no se ha conservado. El resorte es de cuerda exterior con seis y siete espiras, respectivamente, a cada lado. Longitud 5 cm; altura 2,5 cm.
8. Urna, tumba 13. Hecha a torno, cocción oxidante. Pasta *beige*. Forma ovoide con un pequeño cuello que acaba en un borde vuelto redondeado. La base es umbilicada. Es una tinajilla sin hombro. El borde está decorado con una banda ancha pintada de color naranja. En el arranque del cuello lleva una banda pintada de color marrón. La mitad del cuerpo se decora con una amplia banda de color naranja enmarcada por dos bandas estrechas de color marrón y en la parte inferior lleva bandas pintadas de color marrón que se alternan con bandas *beiges* y una naranja. Altura 16,7 cm; diámetro borde 12,5 cm; diámetro base 6,3 cm.
9. Plato, tumba 13. Tapadera de la urna. Hecho a torno de pasta de color *beige*-rosácea. Cocción oxidante. Es una forma abierta, muy aplanada con borde vuelto y base plana.



Fig. 6. Modelo 3D de la urna de la tumba 5.



Fig. 7. Modelo 3D de la copa campaniense y de la lanza de la tumba 6.

Lleva un engobe rojo de gran calidad, en la superficie interior y exterior. Altura 2,4 cm; diámetro borde 17,5 cm.

10. Falcata de hierro, tumba 16. Conserva la hoja completa, está doblada por la mitad y le falta la empuñadura. Longitud hoja 50 cm; anchura 5,5 cm.



Fig. 8. Modelo 3D de la fíbula decorada con plata de la tumba 10.

Conclusión: el valor de la realidad virtual y los conceptos de museo, museo virtual y colecciones 3D

Desde hace más de dos décadas el uso de la realidad virtual (RV) ha ido creciendo exponencialmente en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana. La capacidad de la RV para «sumergir» al usuario en un entorno determinado lo convierte en una herramienta de investigación y difusión muy útil y cada vez más usada para la visualización de datos o la restitución arqueológica, tanto de objetos como de yacimientos (François *et al.*, 2021: 1), siendo prioritario su desarrollo debido a que es un campo en continuo progreso a la par de los propios avances en el conjunto de la informática (Cotteleer *et al.*, 2016).

A la comunidad científica le sirve para compartir, a través de múltiples canales, el conocimiento. Estas ideas son la base de los Principios de Sevilla para la Arqueología Virtual (ICOMOS, 2017). La RV tiene una gran capacidad de desarrollo y en los últimos años ha ido adquiriendo una aplicabilidad cada vez mayor en el mundo de la investigación en las ciencias humanas, la historia, la arqueología y todos los campos relacionados con el patrimonio cultural, revelándose como una herramienta necesaria tanto para la investigación y la conservación, así como para divulgar y acercar el patrimonio al público en general. Como ejemplo de la relación de la RV con la sociedad en general, se puede



Fig. 9. Modelo 3D de la urna y del plato tapadera de la tumba 13.



Fig. 10. Modelo 3D de la falcata de la tumba 16.

señalar por ejemplo que, en los inicios de la utilización de estas técnicas para la reconstrucción del patrimonio, se usaron las tecnologías usadas para crear los escenarios de los videojuegos. Pujol (2004) repasa la trayectoria historiográfica de esta disciplina y expone que pioneros como Krueger (1983) o Barker (1993), al realizar sus trabajos, utilizaban preferentemente los procedimientos de la creación de espacios para los mundos virtuales de los videojuegos. Estos postulados fueron desarrollados por diversos autores como Boland y Johnson (1997) a partir de su ya clásica reconstrucción virtual del Castillo de Dudley o sobre todo por Anderson (2004) con su famoso texto «Computer Games and Archaeological Reconstruction: The Low Cost VR».

Esta asociación entre esta industria lúdica y el patrimonio en general o la arqueología en particular, se consolidó y sigue de actualidad. Por ejemplo, una de las sagas de videojuegos más vendidas y populares de todos los tiempos, *Assassin's Creed*, en su juego *Origins*, ambientado en Roma y Egipto a partir del 49 a. C. (lanzado en 2017 y que vendió más de diez millones de copias), permite visitar el entorno y todos los edificios recreados tanto en su parte exterior como en su interior. Igualmente, este nexo entre el conocimiento histórico y los videojuegos puede tener aplicaciones didácticas muy interesantes de cara a la divulgación del valor del patrimonio[3].

Todo este movimiento afectó a la arqueología y también a sus espacios de exposición, es decir, a sus colecciones y/o museos. Según la definición actual en los estatutos del ICOM (Consejo Internacional de Museos), un museo es «[…] una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo, es un lugar abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y disfrute, evidencia material de las personas y su entorno». Es un concepto de uso común y aceptado, pero el problema surge cuando se quiere incluir dentro del mismo una nueva realidad: los museos virtuales. La caracterización exacta de museo virtual y sobre todo cómo se relaciona con los museos tradicionales ha sido objeto de debate, puesto que

3 Véanse las investigaciones del Grupo de Transferencia del Conocimiento «Historia y videojuegos» (www.historiayvideojuegos.com) o experiencias propias como la conferencia de D. Rodríguez González (2021): «Assassin's Creed: aprendiendo Historia y Arqueología a través de la Realidad Virtual», que congregó a más de 120 estudiantes como público, siendo una actividad enmarcada en el proyecto FCT-20-15575 «Semana de la Ciencia 2021» de UCLMdivulga: la UCC+i de la Universidad de Castilla-La Mancha (programa de ayudas para el fomento de la cultura científica, tecnológica y de la innovación de la FECYT, Ministerio de Ciencia e Innovación).

la inserción de estos nuevos tipos de museos dentro de esa definición general todavía hoy se está ajustando a una realidad que cambia día a día. Uno de los aspectos que confrontan a ambos tipos de colecciones es que en el museo tradicional se suele incidir en su carácter de estructura permanente que desde la adquisición hasta la exposición de los objetos realiza un trayecto, con múltiples acciones como la restauración, etc., no casando todos estos procesos con el sentido y acciones que se han de llevar a cabo para la configuración de los museos virtuales (Niccolucci, 2007: 15).

En las legislaciones de España, Francia, Italia, Australia o Estados Unidos hay una función recurrente del museo y es que debe ayudar a comprender el mundo a través de la observación de los objetos y además contribuir al deleite y a la educación de los ciudadanos. Este aspecto sí que es una característica común a todos los tipos de museos. Todo este debate ha servido para establecer tres categorías generales de museos en relación con cómo muestran sus colecciones: por un lado, estarían los museos o colecciones estrictamente digitales orientados a una temática muy definida y configurados solamente con la generación por vía informática de un conjunto de objetos o estructuras. De otro lado, en la segunda categoría están los museos tradicionales, que han usado todo o parte de su contenido para digitalizarlo y reconstruirlo por medios informáticos. La exposición de sus objetos o estructuras se realiza en las instalaciones del mismo museo a través de pantallas, hologramas u otros medios, o bien se difunden a través de canales virtuales como sus propias páginas webs, repositorios de vídeo, etc. Estos museos nacen de los tradicionales y son una extensión permanente o temporal de los mismos. Por último, estarían aquellos museos al uso que no ofrecen ningún tipo de información o contenido que no sea físico (*ibidem*: 16).

Cada vez son más los museos que difunden sus objetos de forma virtual. Ejemplos loables son Galicia Dixital en Santiago de Compostela (Hernández, 2010: 39-43), el Vilamuseu de Villajoyosa, Alicante (www.vilamuseu.es) o también varios de los museos incluidos en la red CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos de España) con el Museo Arqueológico Nacional como referencia, entre otros. Es cierto que por ahora su documentación 3D es escasa pero poco a poco van avanzando en este sentido. En el ámbito internacional hay una ingente cantidad de muestras de este tipo de colecciones, destacando, sin ánimo de exhaustividad, el Louvre o el British Museum, el museo virtual de la Domus Romana de Rabat (Malta), el Museo Arqueológico de Nápoles, el Garstang Museum de la Universidad de Liverpool (Tanasi *et al.*, 2021: 51-83), además de una colección virtual ya clásica y que se convirtió en una adelantada a su tiempo como es la del Museo de Historia Natural del Instituto Smithsonian de Estados Unidos, siendo un ejemplo representativo su web dedicada a los orígenes del ser humano: https://humanorigins.si.edu/. Otras iniciativas de interés son el proyecto europeo SYNTHESYS3, en el que veinte socios de once países europeos, entre los que se encuentra el CSIC, están abordando la digitalización de colecciones de historia natural europeas (Santos-Mazorra *et al.*, 2015: 97 y 98).

La digitalización de las piezas permite al investigador una consulta rápida de los materiales localizados en los depósitos, accediendo físicamente a ellos solo en el caso de haber detectado algún detalle o característica de interés relacionado con su investigación. Para ello, la pieza digitalizada, además de la parte gráfica, debería contener toda la información conocida, como la referencia bibliográfica en el supuesto de que no sea inédita, ya que así podremos profundizar en aspectos de interés como el contexto arqueológico en el que se localizó, la campaña de excavación, las circunstancias del hallazgo, la localización exacta en el museo, etc. Esta información suele quedar recogida en un sistema de documentación y gestión museográfica como DOMUS, a veces disponible en la red, aunque la parte gráfica suele ser de escasa calidad. También sería conveniente la inclusión de los resultados de las analíticas efectuadas en el caso de haberse realizado. De esta forma, se consideraría una actividad complementaria con vistas a una primera toma de contacto cuya función consistiría en descartar materiales arqueológicos que no se adecuan a los objetivos planteados en la investigación.

La posibilidad de consultar objetos arqueológicos digitalizados también favorece su preservación, sobre todo aquellos con un estado de conservación deficiente cuya manipulación implicaría un mayor deterioro. Además, muchos de ellos forman parte de exposiciones permanentes, por lo que su extracción puntual para su estudio supone la ejecución de unos trámites y protocolos que ralentizaría la propia investigación.

Por tanto, la virtualización de las exposiciones y los fondos de los museos conllevan evidentes ventajas para el investigador de cara a economizar su tiempo y recursos disponibles, siendo una tarea que necesariamente debe extrapolarse a las bases de datos sobre materiales arqueológicos más consultadas, sirviendo de ejemplo el Archivo Beazley de la Universidad de Oxford en relación con la cerámica griega de época clásica, en la que rara vez encontramos referencias gráficas. De esta forma, y en este contexto de cambio en cuanto al acercamiento del museo a la sociedad, en la planificación de las tareas investigadoras que requieran la consulta de materiales arqueológicos debe incluirse la consulta de bases de datos con piezas digitalizadas como una actividad previa, ya que nuestras necesidades pueden ser solventadas con este primer acercamiento.

Además de para la difusión del patrimonio, su preservación o para la investigación, también es preciso poner de relieve las ventajas que pueden aportar en el ámbito educativo, desde los niveles más elementales hasta los estudios universitarios. No podemos ser ajenos a la realidad en la que vivimos, una sociedad en un acelerado proceso de cambio en la que progresivamente adquieren mayor protagonismo los denominados «nativos digitales», es decir, las nuevas generaciones de las sociedades más desarrolladas, que han nacido en un ambiente cada vez más condicionado por las nuevas tecnologías. Sería absurdo no reconocer esta realidad, que afecta a todos los aspectos de la vida y, lógicamente, también tiene sus implicaciones en la educación y en los nuevos métodos del proceso de enseñanza-aprendizaje, lo cual se pone de manifiesto en las recientes normas educativas aprobadas en nuestro país, que, a pesar de responder a perfiles ideológicos cambiantes, coinciden en destacar la importancia de desarrollar la competencia digital de nuestros jóvenes.

La digitalización de objetos arqueológicos supone una extraordinaria oportunidad para la docencia en el ámbito de los estudios históricos, incorporando una nueva metodología para presentar de una forma más global y atractiva la cultura material de diversas sociedades humanas y con ello favorecer un acercamiento más personalizado e intuitivo entre los objetos arqueológicos y el alumnado. Entre estos recursos puede adquirir un notable protagonismo el trabajo con materiales digitalizados. Su mera contemplación no generará resultados diferentes a la tradicional visualización de un objeto a través de una fotografía, pero un objeto sometido a un proceso de digitalización posibilita una aproximación más completa y detallada con nuevas posibilidades de análisis. Además, al superar el docente el marco concreto del aula, a través de empleo de los enlaces adecuados podrá ofrecer una respuesta educativa más sugerente y personalizada.

Igualmente, la virtualización en 3D de los materiales arqueológicos amplía de forma significativa las posibilidades de análisis al contemplar cada objeto desde todos los puntos de vista, lo cual facilita su comprensión y activa la memoria visual de quienes los ven. Estos recursos pueden fomentar la creatividad del alumnado, el cual puede llevar a cabo diversas propuestas de recreaciones donde incorporar determinados materiales que le ayuden a tener muy presente que los objetos arqueológicos, por muy sorprendentes y exclusivos que puedan ser, cobran su auténtico sentido en su contexto.

La revolución digital está modificando nuestra forma de pensar y de interactuar y, por lo tanto, sería un error aferrarse exclusivamente a métodos de enseñanza previos a esta revolución a la hora de presentar conceptos y procedimientos a los nativos digitales, cada vez menos acostumbrados a una forma sistematizada de aprendizaje, en la que la adquisición de nuevos conocimientos «no

se basa en la acumulación de información, sino en la posibilidad de obtener de forma inmediata cualquier información, aunque, eso sí, de forma fragmentada» (Santacana, 2015: 94).

Por todo lo anterior, las ventajas de las colecciones virtuales son muchas. Por un lado, la amplia difusión a través de la web de estos objetos 3D posibilita que se den a conocer entre un gran número de personas. Ello contribuye al conocimiento del patrimonio de una manera masiva. La libre consulta de las piezas facilita la labor del investigador, que además en muchos casos pueden entender, de manera más rápida, múltiples aspectos y ver de un solo vistazo las características de un objeto, estando al mismo tiempo protegidas de un posible deterioro. Se produce una democratización del patrimonio en el sentido del libre acceso que hace posible que las colecciones de los museos, las piezas de las excavaciones arqueológicas, e incluso todos esos elementos que por un motivo u otro están fuera de la vista del público general, salgan a la luz en forma de modelos 3D de alta resolución disponibles en plataformas *online* seguidas por miles y miles de usuarios, como Sketchfab (Torres *et al.*, 2022: 135-146). En este último caso, la impresión 3D de réplicas a partir de los modelos originales abre un nuevo mundo de posibilidades enfocado a la conservación y la accesibilidad universal del patrimonio. Además, se debe tener en cuenta que la digitalización de piezas puede ser una medida preventiva ante posibles catástrofes y amenazas (Maschner *et al.*, 2019).

A pesar del enorme potencial de este campo, somos conscientes de que puede tener limitaciones. Indiscutiblemente, estas tecnologías emergentes crearon un cambio fundamental, que requirió en algunos casos, una reinvención de conceptos tradicionales sobre lo que implica la experiencia del museo. Debido a ello, se hacía necesario implicar a los tres actores básicos como son el público, el personal de los museos y los investigadores y desarrolladores de contenidos. El grado de capacitación de cada uno de ellos para entender o para crear los contenidos es una de las potencialidades de este campo, pero al mismo tiempo puede ser también una de sus limitaciones, sobre todo si todos los implicados no realizan correctamente su función de atención o la correcta explicación de lo que se ve (Shehade, y Stylianou-Lambert, 2020: 4047-4050).

Ello se relaciona con otra problemática, como es la credulidad del público con respecto a la experiencia inmersiva. El riesgo es alto, ya que en los procesos de inmersión o en la visualización de la pieza puede dar la sensación de que los modelos 3D están en el espacio o que, en el caso de los objetos, no se aprecien bien sus características y antigüedad al estar completamente reconstruidos (Kilteni *et al.*, 2012). Otro problema puede ser el de confundir una inferencia o una hipotética reconstrucción virtual con la realidad (Reverdy-Médélice, 2012). Por tanto, conviene dar las herramientas a todos los usuarios para que puedan medir la brecha entre la propuesta científica y la realidad histórica desaparecida.

No obstante, estas limitaciones expuestas son mínimas comparadas con su potencial. Sanders (2008), uno de los principales autores en el campo de la metodología y teoría de la RV aplicada a la arqueología, defiende que estas restituciones no solo han de ser admiradas por su atractivo visual, sino que deben usarse como una herramienta fundamental en la investigación. Aduce que a partir del uso del patrimonio virtual contamos con la mejor herramienta para comprobar si los datos arqueológicos recopilados funcionan en la realidad; es fundamental también porque no hay mejor manera de comprobar si la documentación arqueológica recopilada es veraz y si esos modelos se ratifican; nos ayudan a probar hipótesis e interpretaciones; es crucial para estudiar objetos que hayan aparecido incompletos o fragmentados y globalmente dispersos en una simulación de sus formas originales; porque no hay mejor manera de visualizar el cambio y el desarrollo dentro del sitio, y porque nos ayuda a ordenar ingentes conjuntos de datos complejos sobre el pasado.

Bibliografía

Anderson, M. (2004): «Computer Games and Archaeological Reconstruction: The Low Cost VR», *Enter the past. The E-way into the Four Dimensions of Cultural Heritage*. Edición de W. Börner, J. Ehrenhöfer y M. Goriany. BAR International Series, 1227. Oxford: Archaeopress, pp. 521-524.

Barker, P. (1993): «Virtual reality: Theoretical basis, practical applications», *ALT-J, Research in Learning Technology*, 1, pp. 15-25. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/0968776930010103>.

Boland, P., y Johnson, C. (1997): «Archaeology as computer visualisation: 'Virtual tours' of Dudley Castle c. 1550», *Imaging the past. Electronic imaging and computer graphics in museums and archaeology*. Edición de T. Higgins, P. Main y J. Lang. Londres: British Museum, pp. 227-234.

Cotteleer, M. J.; Trouton, S., y Dobner, E. (2016): *3D opportunity and the digital thread*. Nueva York: Deloitte University Press.

François, P.; Leichman, J.; Laroche F., y Rubellin, F. (2021): «Virtual reality as a versatile tool for research, dissemination and mediation in the humanities», *Virtual Archaeology Review*, 12 (25), pp. 1-15. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/var.2021.14880>.

García Huerta, M.ª R., y Morales Hervás, F. J. (2004): «El sector III del yacimiento de Alarcos (Ciudad Real)», *Investigaciones arqueológicas en Castilla-La Mancha (1996-2002)*. Toledo: JCCM, pp. 135-144.

García Huerta, M.ª R.; Morales Hervás, F. J., y Rodríguez González, D. (2013): «Endurance of the Constructional Systems in Households in Castilla-La Mancha (Spain) from the Protohistoric Period to the Middle Ages», *The Archaeology of Household*. Edición de M. Madella, G. Kovács, B. Kulcsarne Berzsenyi e I. Briz Godino. Oxford: Oxbow Books, pp. 269-288.

— (2018): *De la muerte a la eternidad: la necrópolis ibérica de Alarcos (Ciudad Real)*. Madrid: Síntesis.

— (2020): *El cerro de Alarcos (Ciudad Real): Formación y desarrollo de un oppidum ibérico. 20 años de excavaciones arqueológicas en el Sector III*. Oxford: Archaeopress.

Hernández Ibáñez, L. A. (2010): «Galicia Dixital. Una exposición de patrimonio e-tangible. El Museo Vacío», *Virtual Archaeology Review*, 1 (1), pp. 39-43. https://doi.org/10.4995/var.2010.4765

ICOMOS (2017): *Principles of Seville. International Principles of Virtual Archaeology*. Disponible en: https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/06/Seville-Principles-IN-ES-FR.pdf>. [Consulta: 12 de julio de 2021].

Kilteni, K.; Groten, R., y Slater, M. (2012): «The Sense of Embodiment in Virtual Reality», *Presence*, 21 (4), pp. 373-387.

Krueger, M. (1983): *Artificial Reality*. Reading: Addison-Wesley.

López-Menchero, V. M.; Marchante Á.; Vincent, M.; Cárdenas, A. J., y Onrubia, J. (2017): «Uso combinado de la fotografía digital nocturna y de la fotogrametría en los procesos de documentación de petroglifos. El caso de Alcázar de San Juan (Ciudad Real, España)», *Virtual Archaeology Review*, 8 (17), pp. 64-74.

Maschner, H.; López-Menchero, V. M.; Du Vernay, J.; Hervás, M. A.; Lureau A., y McLeod, J. B. (2019): «La digitalización tridimensional del patrimonio cultural como medida preventiva ante catástrofes y amenazas», *Congreso Internacional «Patrimonio cultural y catástrofes: Lorca como referencia»*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 379-384.

Niccolucci, F. (2007): «Virtual museums and archaeology: an international perspective», *Archeologia e Calcolatori* supp. 1, pp. 15-30.

Pujol, L. (2004): «Arqueologia, museus i realitat virtual», *Digithum: A relational perspective on culture and society*, 6, pp. 1-10.

Reverdy-Médélice, I. (2012): *La valorisation du patrimoine: Problèmes méthodologiques, limites et enjeux de la restitution archéologique et historique*. Tesis doctoral. Université Pierre-Mendès-France (Grenoble-II).

Sanders, D. H. (2008): «Why Do Virtual Heritage?», *Archaeology. A publication of the Archaeological Institute of America*. Disponible en: <https://archive.archaeology.org/online/features/virtualheritage/>.

Santacana i Mestre, J. (2015): «La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio», *Museos.es*, 11-12, pp. 82-96.

Santos-Mazorra, C. M.; Rey, I.; Ramos, M.; García-París, M., y Cabarga, J. (2015): «SYNTHESYS3. Nuevas colecciones físicas y virtuales», *Libro de resúmenes y programa de la XXI Bienal de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Burgos: Real Sociedad Española de Historia Natural, pp. 97 y 98.

Shehade, M., y Stylianou-Lambert, T. (2020): «Virtual reality in museums: Exploring the experiences of museum professionals», *Applied Sciences*, 10: 4031-4051. Disponible en: <https://doi.org/10.3390/app10114031>.

Tanasi, D.; Hassam, S.; Kingsland, K.; Trapani, P.; King, M., y Cali, D. (2021): «*Melite Civitas Romana* in 3D: Virtualization Project of the Archaeological Park and Museum of the Domus Romana of Rabat, Malta», *Open Archaeology*, vol. 7, n.º 1, pp. 51-83. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/opar-2020-0126>.

Torres, M.; López-Menchero, V. M.; López Tercero, J.; Torrejón, J., y Maschner, H. (2022): «Proyectos de digitalización y realidad virtual en el patrimonio arqueológico. El caso del yacimiento de la Motilla del Azuer en Daimiel (Ciudad Real)», *Virtual Archaeology Review*, 13 (26), pp. 135-146. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/var.2022.15004>.

Reparaciones de época y restauraciones antiguas en mosaicos del Museo Arqueológico Nacional

Repairs from the antique period and ancient restorations on mosaics in the Museo Arqueológico Nacional

M.ª Antonia Moreno Cifuentes (antoniamorenoc@gmail.com)
Museo Arqueológico Nacional[1]. España
Carmen Dávila Buitrón (carmendavila@escrbc.com)
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. España

Resumen: El conjunto de mosaicos del Museo Arqueológico Nacional ofrece una interesante información sobre las restauraciones a las que se les ha sometido a lo largo de su historia. Esta información es importante para conocer la evolución de los criterios de intervención y de los materiales y procedimientos utilizados. Los musivarios y conocedores de las técnicas de fabricación fueron los pioneros en reparar pavimentos para dar paso, paulatinamente, a técnicos con una formación más adecuada y especialización en el arranque, limpieza y confección de nuevos soportes. Los materiales y metodología se fueron adecuando y añadiendo a los más antiguos y a los criterios del siglo xix e inicios del xx.

Palabras clave: Pavimentos romanos. Restauradores. Historia de la restauración. Arranque. Limpieza. Soporte. Criterios.

Abstract: The collection of mosaics in the Museo Arqueológico Nacional offers interesting information about restorations to which they have been subjected throughout their history. This information is important to know the evolution of intervention criteria and the materials and techniques used. Mosaic workers and experts in manufacturing techniques were the pioneers in repairing pavements, to gradually giving way to technicians with more adequate training and specialization in the removal, cleaning and preparation of new substrates. New materials and methodology were adapted and added to the older ones and to the needs and the criteria of the 19th and early 20th centuries.

Keywords: Roman pavements. Restorers. Restoration history. Removal. Cleaning. Support. Criteria.

El Museo Arqueológico Nacional constituye un magnífico escenario para estudiar la historia de la conservación-restauración. En su amplísima colección de mosaicos contamos con numerosos pavimentos que ingresaron en el Museo en distintas épocas. Este conjunto es fundamental no solo desde el punto de vista histórico sino también por los datos que aportan a la museografía, la conservación, la evolución de los criterios y de los materiales empleados en su restauración.



[1] Jubilada.

Págs. 447-464 / ISSN: 2341-3409
Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 24-12-2021

Hasta bien entrado el siglo XX las restauraciones antiguas no han sido objeto de investigación, por lo que algunos tratamientos de carácter histórico se han visto afectados por esta falta de interés. En las últimas décadas ha habido un cierto avance en el estudio de las restauraciones antiguas, debido a los criterios de mínima intervención y, sobre todo, a las actuales legislaciones y reuniones de técnicos, en las que ya se tienen más en cuenta estas actuaciones por lo que aportan a la historia del objeto. A pesar de estas propuestas, en el caso de los mosaicos no está muy desarrollado este tipo de estudios, por lo que nos pareció interesante tratar de llenar ese vacío.

Desde el punto de vista práctico, el hecho de no contar con información de esas intervenciones anteriores supone un grave problema a la hora de realizar nuestro trabajo, puesto que desconocemos los materiales y técnicas que se emplearon para el montaje, reintegración, consolidación o protección de un objeto y, por tanto, sus posibles reacciones o interacciones en el caso de una nueva actuación. Es importante mencionar también la gran pérdida que se deriva de la falta de datos escritos en cuanto a la información que nos hubieran procurado acerca del envejecimiento y posible degradación de estos compuestos. En general, se conoce muy poco de las técnicas y materiales utilizados para la restauración en otras épocas, ya que no era costumbre informar sobre los tratamientos. Pero, además, cuando esas intervenciones fueron eliminadas y sustituidas por otras nuevas en décadas posteriores, los restauradores tampoco documentaron los materiales que habían encontrado.

No ha sido fácil obtener información y para poder conocer los datos ha sido necesario revisar numerosas fuentes: referencias dispersas en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional, en el que afortunadamente los datos sobre intervenciones de arranque y traslado de mosaicos son algo más frecuentes que los relativos a la restauración de otro tipo de piezas; testimonios recogidos por vía oral de restauradores que a su vez recibieron las enseñanzas de técnicos anteriores; otros se han tomado de los escasos informes existentes, y, por último, los que hemos podido observar a través de nuestra propia experiencia, como conservadoras-restauradoras, al enfrentarnos a piezas con viejas restauraciones, de las que hemos tratado de obtener toda la información posible (Moreno, y Dávila, 1995: 340).

Las campañas sistemáticas de «adecuación» y «modernización» de las anteriores restauraciones coincidieron, como es lógico, con las grandes etapas de renovación del Museo Arqueológico Nacional. Podemos afirmar que fue en estos distintos momentos cuando se fueron realizando muchos cambios de soporte, limpiezas y nuevas reintegraciones que reforzaran o dieran un aspecto más agradable a los mosaicos.

La eliminación de una restauración anterior siempre supone un riesgo para una pieza de estas características, motivo ya suficiente para plantearse de forma razonada si se debe llevar a cabo. A esto se añade el hecho de que muchas restauraciones, por su antigüedad, calidad u originalidad, han llegado a formar parte histórica integrante de la pieza y aportan una información y documentación de gran relevancia. Las razones para eliminar o sustituir viejas intervenciones se suelen fundamentar en cuestiones de conservación, de veracidad histórica, técnicas –como eliminar peso para su exposición en vertical– o estéticas. Son muchos los factores que hay que considerar a la hora de tomar una decisión sobre cómo tratar una pieza previamente restaurada; hace unos años ya planteamos un protocolo para cerámicas con intervenciones antiguas, que puede ser extensible a otros materiales como, en este caso, los mosaicos (Dávila, 2013).

Los criterios han ido cambiando mucho en este sentido a lo largo del tiempo y, aunque existen normativas muy tempranas, su aplicación ha tardado décadas en extenderse al mundo de los mosaicos. Por lo que se refiere a museos históricos, la eliminación o alteración de intervenciones históricas hoy en día son totalmente inaceptables. La idea, tan extendida a lo largo de los siglos XIX

y xx de arrancar y separar un pavimento de su hábitat residencial está actualmente excluida de los proyectos arqueológicos, salvo contadas excepciones.

En este trabajo nos hemos centrado en los antecedentes de la conservación-restauración de mosaicos, estableciendo para ello un amplísimo periodo de tiempo que comprende desde la Antigüedad clásica hasta comienzos del siglo xx. A pesar de que incluimos actuaciones realizadas a lo largo de más de dos milenios, existe bastante homogeneidad en los tratamientos, tanto en el caso de reparaciones de época e históricas como en el de las primeras restauraciones de los siglos xviii-xix[2]. Hemos elegido esta prolongada fase inicial por ser la menos estudiada tradicionalmente y, por tanto, la más desconocida. El límite cronológico final se sitúa en los comienzos de los años treinta del siglo xx porque en ese momento se produjeron grandes innovaciones de carácter ideológico y técnico que modificaron totalmente el panorama de la restauración. Por un lado, hubo un cambio general de mentalidad respecto del patrimonio cultural y los museos, que cristalizó en una serie de congresos internacionales, a partir de los que surgieron los primeros criterios de intervención; la Carta de Atenas, de 1931, se convirtió en el documento fundamental y germen de toda la normativa posterior. También en esta época se desarrolló la primera metodología para extraer los mosaicos de forma relativamente segura y trasladarlos a los museos, lo que supuso un hito fundamental para la conservación de este tipo de bienes culturales.

La reparación y restauración de los mosaicos

Dado que el periodo elegido representa un prolongadísimo lapso temporal que abarca desde la propia época de creación de los mosaicos, en casi ningún caso podemos hablar de restauradores propiamente dichos, ya que los profesionales que reparaban los pavimentos eran, en el mejor de los casos, los mismos musivarios que los manufacturaban, siempre que hubiera un taller cercano y los recursos del propietario lo permitieran. Pero, evidentemente, en la mayoría de las ocasiones los que actuaban eran otros artesanos no especializados, como demuestran reparaciones de época de carácter simplemente utilitario, realizadas con los medios disponibles y sin ninguna intención estética (Daszewski, 2003: 246).

A partir del Renacimiento solían ser artistas –escultores y mosaístas- los que efectuaban las «restauraciones», para las que empleaban los mismos materiales del original, del que no debían distinguirse. Este proceso está bien documentado en Italia al menos desde el siglo xiv (Antonelli, 1994: 40). Ya en el xviii se conocen los nombres de algunos técnicos especialistas en el trabajo de piedras duras y mármoles que también desempeñaban trabajos de arranque de mosaicos y pinturas en las excavaciones de Pompeya y Herculano. Es el caso de la familia Pogetti o de Vicente Esteve, que usaban una agresiva técnica de excavar bajo el pavimento, método que no se generalizó en España hasta bien entrado el siglo xix (Barrio, 2021: 556). A lo largo de esta centuria los artesanos se fueron especializando hasta convertirse en verdaderos profesionales, sobre todo coincidiendo con el avance de la arqueología científica, y sus nombres empiezan a difundirse, especialmente en Italia y Francia. En este último contexto podemos encuadrar a Ceferino Díaz, del que hablaremos en el siguiente epígrafe y, que sepamos, único restaurador de mosaicos español conocido de la época (Dávila, 2018: 210). Como veremos, posiblemente aprendiera su técnica de los citados italianos.

Es evidente que los mosaicos eran caros y su periodo de utilización como bien inmueble era muy largo, por lo que las reparaciones, modificaciones o sustituciones eran habituales. El problema es que

---

2 Sobre la clasificación técnica y cronológica de los distintos tipos de intervenciones, véase Dávila, 2013: 182-185.

en general no se han documentado hasta muy recientemente, cuando se ha empezado a reconocer el interés de estas actuaciones de época.

Por su parte, la restauración profesional se empieza a desarrollar a partir de la creación de los primeros museos, cuyas colecciones debían ser incrementadas constantemente. A principios del siglo XX este proceso continúa y crece gracias a los citados avances técnicos que permiten realizar los arranques. Hasta entonces, las intervenciones dependían en buena parte de la posibilidad de extraer los mosaicos, que normalmente se limitaba a algunos fragmentos figurados que se sacaban con dificultad y se exponían como cuadros, completamente fuera de contexto.

Extracción o arranque

Las fuentes clásicas ofrecen con frecuencia datos sobre las técnicas artísticas y a veces sobre procesos de reparación y reconstrucción, como en el caso de la estatuaria, pero los mosaicos no eran considerados del mismo nivel artístico y no encontramos en ellas datos equivalentes (Daszewski, 2003: 246). Hemos localizado, sin embargo, algunas referencias que indican que ya en época romana se llevarían a cabo arranques. Macarrón (1995: 23) comenta, por ejemplo, el «coleccionismo expoliador» de Julio César, que trasladó desde Britania «piezas y trozos enteros de mosaicos». Contamos, por supuesto, con la información que las propias piezas aportan, que, como decíamos, solo ha empezado a estudiarse y sistematizarse hace relativamente poco tiempo. Constituye un caso curioso el mosaico helenístico del perro, un emblema realizado en un *opus vermiculatum* de una calidad excepcional, hallado en 1993 durante las excavaciones para la construcción de la nueva Biblioteca de Alejandría. Apareció dañado en muchos puntos y con una gran laguna alrededor, que los restauradores identificaron como una antigua tentativa de arranque (Blanc, y Courboulés, 2003: 210). En este sentido, también es muy interesante uno de los pavimentos de mármol del Capitolium de Brescia, en cuyas lajas de mármol se encontraron alrededor de cincuenta marcas incisas –letras y signos– que en placas adyacentes señalaban la ubicación exacta de cada una de ellas. Como esto solo afectaba a una zona específica del *sectile*, se ha interpretado que estas piezas se levantaron, probablemente para sanear el mortero del soporte de la zona, y posteriormente se volvieron a colocar en su sitio (Angelelli; Guidobaldi, y Rossi, 2003: 149). En el Museo Arqueológico Nacional también tenemos un caso en el mosaico del *Triunfo de Baco*, hallado en 1908 en Zaragoza, que Blanco Freijeiro consideraba importado o reaprovechado, puesto que las figuras estaban cortadas posiblemente para adaptarlo al nuevo espacio (Blázquez *et al*., 1989: 51-52).

Arrancados en el siglo XVII o antes, tenemos en el Museo Arqueológico la colección de *emblemata* romanos procedente de la Biblioteca Nacional. Se trata de la restauración más antigua –o más bien arranque y montaje– que hemos podido documentar en el Museo. Este tipo de piezas, al tener su propio soporte, serían mucho más fáciles de extraer que los mosaicos realizados *in situ*. Esto además permitía manipularlos, trasladarlos y exponerlos casi de forma directa, como ocurrió con otros muchos emblemas y como ya se hacía desde la Antigüedad. Prácticamente de la misma época son las intervenciones sobre los mosaicos del *Genio del Año* y de *Medusa*, procedentes de Los Mercados de Duratón (Segovia), llevadas a cabo en 1795 y recientemente documentadas y publicadas por el profesor Barrio (2021: 555).

Durante el siglo XIX y principios del XX no existía una metodología de arranque segura, al menos en nuestro país, por lo que en el ámbito científico se recomendaba volver a cubrir los mosaicos en la excavación. En esta época no podemos hablar aún de criterios propiamente dichos, ya que las circunstancias y las dificultades técnicas imponían la toma de decisiones. Esto queda patente en una carta del presidente del Patronato del MAN al director general de Bellas Artes, con fecha 13-7-1943, que, aunque corresponde a un periodo posterior, describe la situación previa al desarrollo de las técnicas de arranque de mosaicos de los años treinta: «Hasta conocer este sistema, el arranque

y transporte de mosaicos y aún la conservación "in situ" era peligrosa para su conservación y por esta causa sólo se acometió en contados casos y sólo con dudoso éxito, por lo que resultaba más prudente dejarlos en el campo cubiertos de tierra, de lo que resultó que nuestros museos eran pobres en mosaicos y excepcionales las ruinas donde están consolidados» (Archivo MAN, exp. 1943/58). Sin embargo, ante la aparición de un buen ejemplar era muy difícil sustraerse a la tentación de intentar transportarlo y exhibirlo, aunque fuera de forma fragmentaria. En esa época debieron de sacarse muchos pavimentos en trozos –especialmente aquellos que por estar semidesprendidos se podían recoger sin dificultad– que muchas veces se dispersaron, repartidos entre distintas instituciones o particulares, puesto que aún no se planteaba el concepto de la unidad del bien cultural. También era habitual elegir emblemas o zonas figurativas que luego podrían convertirse en «cuadros» decorativos. Esta práctica de sacar fragmentos sin ninguna técnica ni protección constituía, además, un gran peligro de destrucción del perímetro adyacente, así como el posterior abandono de las partes desechadas o imposibles de sacar. Uno de los pocos ejemplos que nos ofrece la bibliografía es el relativo al mosaico de *Los monstruos marinos de Aspasios*, hallado en Lambèse (Argelia) en 1905 y que se encontraba sobre un hipocausto semiderruido, en muy malas condiciones; fue extraído por Dante Bertagnolo, que fue retirando los fragmentos con gran parte de su base original de mortero y luego los instaló en las paredes del Museo de Lambèse mediante largos pernos de metal y madera, ajustados al fondo de cada pieza (Courboulès *et al*., 2008: 96).

En el Museo Arqueológico Nacional también tenemos unos cuantos ejemplos de mosaicos arrancados durante el siglo XIX, en los que podemos observar esta situación. Uno de ellos sería el conjunto musivario de la villa leonesa de La Milla del Río, formado por al menos tres mosaicos. El más espectacular era de tema marino y los demás de tipo geométrico; los restos conservados de estos últimos se encuentran embutidos en diversos cuadros con mezclas de fragmentos, repartidos entre el Museo Arqueológico Nacional, el Museo de León y el I. E. S. de Carrizo de la Ribera (León) (Mañanes, 1983). Ya desde su descubrimiento en 1816, consta que muchos se destruyeron y desaparecieron y los que se conservan fueron extraídos por el párroco D. Javier García en 1830, perdiéndose parte durante el proceso (Fita, y Saavedra, 1866: 3-7). Posiblemente montara alguno de los cuadros que vemos en la actualidad el propio párroco, que, según Saavedra, era «muy mañoso» (Regueras, 2013: 24). Un periplo similar sufrieron los pavimentos de otras villas romanas, como las de Quintana del Marco y Villaquejida (León) o Bullas (Murcia), de las que quedan apenas unos fragmentos en el Museo Arqueológico (Blázquez *et al*., 1989: 34). El mosaico de Arróniz no les queda a la zaga; se extrajo en 1882, una parte por el labriego que lo halló, cuyos fragmentos se montaron desordenados en un único soporte y que permaneció en el Museo de Pamplona; el resto se vendió e instaló en el Museo Arqueológico Nacional. Tras más de sesenta años, ambos conjuntos por fin se reunieron en 1945 (Fernández de Avilés, 1945). Similar es el caso del conjunto monumental de mosaicos de la villa de Algorós (Elche, Alicante), descubierto en 1861-62, del que solo se conservan dos fragmentos, el que representa parte de la figura de Galatea, de la colección del Museo Arqueológico Nacional, y el epígrafe con el nombre del personaje, que se conserva en el de Elche; ambos constituyeron una mínima parte del total, dibujado y publicado en 1879 por Aureliano Ibarra (Pasíes, 2010a: 75).

Por otro lado, también contamos con un ejemplo muy antiguo de extracción exitosa de un mosaico completo, incluso anterior a los citados puesto que fue en 1871: el del *Mosaico de las Estaciones*, de Palencia, que consideramos el primer arranque documentado en España (Moreno, y Dávila, 1995). Rada y Delgado, y Malibrán, (1871: 44) describían el proceso, aportando, además, informaciones técnicas muy valiosas: «después de obtenida la cesión del mosaico, quedaba todavía la dificilísima operación de trasladarlo a Madrid porque [...] medía cuatro metros en cuadro, y era muy expuesto que se destruyera completamente sacándole en piezas. Las personas facultativas de Palencia lo daban por imposible; pero la comisión, que después de obtenido tan precioso monumento no podía resignarse a abandonarlo, llamó al ingenioso restaurador D. Ceferino Díaz, y practicando con el mayor cuidado excavaciones por debajo del pavimento hasta dejar al descubierto la gruesa



Fig. 1. Imagen de época del mosaico inv. 3609, fragmentado y colocado en el marco antiguo (foto: M.ª A. Moreno sobre positivo del MAN-Clásicas), y vista actual, restaurado y con su soporte original de ladrillo visible (foto: J. Escalera, MAN-Restauración, TR-105/13).

capa de hormigón sobre la que el mosaico se extendía, cortando éste en trozos, con instrumentos que de propósito se hicieron, por las mismas líneas de la distribución geométrica del adorno, y colocando, inmediatamente de sacarla, cada pieza perfectamente ajustada en cajones preparados al efecto, logramos encerrar en treinta y seis de éstos, convenientemente numerados, todo el mosaico, y trasladarlo a Madrid». Está claro que la extracción que se describe solo pudo realizarse incluyendo el *nucleus* y, posiblemente, parte del *rudus* –como se indicaba en el caso argelino–, lo que permitió una manipulación relativamente segura para el mosaico pero con un enorme peso. Este texto, además, aporta valiosas informaciones complementarias a los aspectos técnicos del arranque. Por un lado, que o bien ya en el siglo XIX existía una técnica para extraer mosaicos –como hemos visto que usaban los técnicos italianos–, o bien que la desarrolló, al menos en nuestro país, el restaurador Ceferino Díaz; esto sería lo más probable, como se infiere de la incapacidad de los facultativos palentinos y del calificativo de «ingenioso» con el que se le describe.

Soportes

En lo que se refiere a los soportes romanos, tan solo recordar que los de los emblemas muchas veces eran especiales, ya que era habitual que se elaboraran en el taller para después transportarlos e instalarlos en su destino final. Esto también permitiría al propietario llevarse el emblema si se trasladaba a otro lugar (Balil, 1976: 5), lo que parece que no era raro, como podemos documentar por una curiosa noticia de Suetonio, en la que indica que César había llevado en sus campañas *tesellata et sectilia pavimenta* (Dufour, 1980: 325). Solían realizarse sobre placas de piedra o terracota (Blanco, 1950: 129; Balil, 1976: 8). Fue frecuente el uso de ladrillos bipedales, como en los ya citados emblemas (fig. 1), y también de placas de cerámica con molduras que los enmarcaban, caso del mosaico del *Centauro*, de Elche (Abad; Papí, y Escalera, 2003-2005: 28), o del que representa a un hombre barbado (inv. 1988/147/23), todos ellos custodiados en el Museo Arqueológico Nacional. También a veces pueden distinguirse soportes especiales *in situ* por una mayor resistencia del mortero que la de los mosaicos circundantes; suelen ser compuestos de cal mezclada con fragmentos de terracota, chamota o ladrillo en polvo (Blanc, y Courboulès, 2003: 211-212).

En cuanto a los mosaicos arrancados en siglos posteriores, ya vimos que no se sabía muy bien cómo sustituir los soportes originales y que la tendencia era conservar los fragmentos con los restos con que se extraían. Realmente, hasta el desarrollo de los cementos modernos, los materiales con los que contaban eran prácticamente los mismos que los romanos, por lo que no fue posible crear soportes autoportantes lo suficientemente resistentes y ligeros hasta la expansión del hormigón armado, basado en los cementos artificiales tipo Portland. Con morteros de cal y diversas estructuras de ladrillo, madera o metal podían montarse piezas de pequeño tamaño, a modo de cuadros, como vimos. Son muy pocos los datos que tenemos de esas épocas, ya que la mayor parte de esos soportes se sustituyeron más tarde sin documentarlos. Tan solo contamos con escasas referencias y con algunos ejemplares que, posiblemente por considerarse faltos de interés o belleza, no se intervinieron después. Parece que una práctica habitual era preparar los soportes con yeso o escayola y telas de yute o arpillera con una armadura de madera; también fue frecuente aplicar morteros de cal con una estructura metálica (Courboulès *et al.*, 2008: 91). En los almacenes del Museo hemos localizado algunos ejemplos coincidentes con estas técnicas, entre ellos un fragmento de *opus signinum* (inv. 38317), colocado sobre un soporte de cemento en el que puede verse una tela. Hay un mosaico de grandes teselas de mármol veteado con un grueso soporte realizado con mortero y ladrillos, a su vez encajado en una estructura de madera que sujeta el conjunto y que facilita su exposición colgado con dos pletinas de hierro perforadas (inv. 3620) (fig. 2). Hemos localizado otro sistema para piezas pequeñas de mosaico cuyo soporte estaba constituido por una cajita de madera, en la que se insertaba; tal es el caso de un fragmento procedente de Elche que conserva parte de la imagen de una pierna y de una greca (inv. 17499) que se restauró hace unos años; en este caso se documentó correctamente y se conservó el soporte que lo sustentaba anteriormente (fig. 3).

Una vez solucionada la estabilidad de las piezas, era necesario realizar algunos tratamientos que permitieran distinguir la decoración o mejoraran su apariencia, tales como la limpieza o la reintegración. En realidad, en el periodo estudiado no podemos hablar de una metodología de restauración organizada, tal y como se desarrolló más adelante, de forma que las fases habituales para el proceso de intervención en un mosaico no siempre se seguían en este periodo. Por su parte, el apartado de los materiales empleados es complejo por varias razones, como la falta de documentación, la inexistencia de muchos de ellos en la actualidad y su envejecimiento, que, en muchos casos, los hace irreconocibles. En general, desde época romana las intervenciones más frecuentes, además de la imprescindible limpieza, serían las de reposición de teselas, consolidación y reintegración de zonas perdidas.

Fig. 2. Vistas del lateral y el reverso del mosaico inv. 3620, con soporte antiguo (foto: C. Dávila).



Fig. 3. Mosaico 17499 con el montaje antiguo (MAN-Restauración, 9055/12) y el soporte de madera retirado (foto: C. Dávila).

Limpieza

Del periodo clásico no tenemos datos de limpiezas de mosaicos, aunque seguramente se usaron productos similares a los empleados siglos después. En la época de las primeras excavaciones arqueológicas, las primeras limpiezas se realizaban en el yacimiento y eran inmediatas al hallazgo, con el principal objetivo de reconocer las figuras y elementos decorativos. En estas limpiezas iniciales se combinarían métodos en seco y húmedos para los que se debieron de emplear productos similares a los de uso cotidiano como agua y detergentes, aplicados con esponjas y estropajos. Cuando las concreciones de carbonatos o tierra endurecidos ocultaban las decoraciones y motivos más interesantes, los arqueólogos y operarios, en un afán de sacarlos a la luz rápidamente, no dudaban en emplear productos agresivos como ácidos de diferente naturaleza, entre ellos el ácido clorhídrico. Evidentemente, la neutralización y eliminación de estos productos no siempre se hizo de manera correcta, por lo que quedaban muchos residuos acumulados en los poros de las teselas y los morteros que posteriormente crearon problemas para la conservación, especialmente disgregación y descohesión de los materiales pétreos, cerámicos y de las argamasas.

La segunda fase de limpieza se realizaba ya en los talleres y en espacios protegidos, con mejor dotación y medios para los trabajos de restauración; muchos mosaicos terminaban por ser restaurados en los talleres de los museos. Allí se hacía la limpieza definitiva, empleando muchos de los mismos productos usados en el yacimiento y, en esta ocasión, la neutralización y secado posteriores se realizaban con mayor esmero. Se seguían utilizando habitualmente ácidos y bases, especialmente los primeros, con los que se eliminaban las costras de carbonatos que cubrían la superficie de los mosaicos. Ya en los años cuarenta se citan en el Archivo del MAN las compras de ácidos nítrico y clorhídrico, así como de lejía, sosa y amoniaco (exps. 1946/7; 1950/8), con seguridad empleados también para las distintas fases de limpieza de los mosaicos (Dávila, 2018: 289). Junto con los productos químicos se usaban disolventes corrientes como alcohol, acetona, aguarrás y, por supuesto, el agua. Hemos localizado, por ejemplo, varias referencias al uso de alcohol, dada la dificultad de obtener otros materiales, sobre todo durante la Guerra Civil y los años posteriores (Archivo MAN, exps. 1939/49, 1940/17 y 1946/7).

También hay noticias del empleo de ajo para la limpieza y protección superficial de mosaicos y otros materiales mediante frotación en el anverso, sobre el que se creaba una película incolora brillante que daba lustre y un aspecto limpio a las teselas. Hay un testimonio interesante en relación con este tratamiento en la restauración de mosaicos de la colección del Museo de Zaragoza (González, 2018: 352)[3].

Reintegración

En las reintegraciones de los mosaicos, se han detectado varios tipos hechas en distintos momentos. Hay que distinguir entre simples reparaciones, en ocasiones realizadas en el momento de instalación del pavimento, otras que serían una especie de intervención de primeros auxilios con los medios disponibles y, por otro lado, los trabajos que requerían un profundo conocimiento del oficio, materiales adecuados y un enfoque artístico. Algunas en época antigua se hicieron añadiendo nuevos materiales para «restaurar» daños del uso y otras mediante la reutilización de pavimentos cercanos rotos o que se desechaban para rehacerlos de nuevo; cuando los medios económicos escasos o la falta de material eran evidentes, se insertaban en las lagunas ladrillos o fragmentos de tejas muchas

---

[3] En la restauración de uno de los sarcófagos de Clazomenas del MAN también detectamos la presencia de ajo aplicado sobre la superficie pintada.

veces colocados en vertical (Daszewski, 2003: 247-249). Es bastante común encontrar arreglos en pavimentos de Pompeya y Herculano en zonas de acceso desde la calle, pasillos y áreas cercanas a los *triclinia* o en los atrios de los jardines estivos.

Las reintegraciones sencillas eran las más frecuentes y solían limitarse a rellenar lagunas, para evitar un mayor deterioro, mediante el uso de argamasas y morteros de cal y arena, en general con tonos similares al de la base del mosaico. También se han documentado rellenos hechos de barro y morteros de cal con polvo de cerámica triturada que les da un tono rosáceo (Blanc, y Courboulés, 2003: 211; Courboulès *et al*., 2008: 93). En todos estos casos, de lo que se trataba era de dar solidez y resistencia al pavimento deteriorado mediante una buena técnica de ejecución y los aspectos estéticos eran menos importantes. Cuando había que reintegrar lagunas de mosaicos más ricos desde el punto de vista iconográfico y ubicados en zonas especiales de viviendas y edificios, se buscaba unificar la tonalidad general del mosaico, para lo que se empleaban teselas y placas de mármol o piedra retallada de similar color. En España tenemos documentados algunos ejemplos de la región valenciana, tanto con reintegraciones de morteros como de teselas (Pasíes, 2005: 185 y 187).

Una gran maestría se precisaba para restaurar con las mismas teselas que constituían elementos decorativos más delicados, como es el caso de emblemas, figuras, escenas y paisajes, trabajos en los que el conocimiento de las técnicas, los materiales y la habilidad del musivario eran fundamentales. En las reintegraciones históricas se trataba de unificar y ocultar desperfectos mediante la búsqueda de teselas con colores y dimensiones similares, por lo que lo más probable es que este trabajo fuera hecho por especialistas.

Actualmente es muy difícil distinguir a simple vista o con análisis este tipo de actuaciones ni la época exacta en la que se realizaron. Es el caso de los *emblemata* del MAN, en los que encontramos reintegraciones muy cuidadas y delicadas, con teselas bien seleccionadas y colocadas con un criterio mimético, pero de las que desconocemos el momento exacto de su ejecución (fig. 4, veánse figs. 5 y 6).

Hay documentadas intervenciones históricas en pavimentos fabricados con *opus sectile*, como es el caso de los citados suelos de mármol del Capitolium de Brescia (Italia), en los que se han detectado varias restauraciones de época romana y otras ya del siglo XIX. En las últimas intervenciones se han encontrado morteros de color rosado a base de cal, arena y polvo de ladrillo machacado, junto con placas de mármoles reutilizados, fechados en el siglo III. También tenía reparaciones de época el *sectile* con decoración floral de Sagunto, ya que en las imágenes previas a su extracción pueden verse piezas de mármol blanco rellenando lagunas (Pasíes, 2004: 185).

Hace varios años se llevaron a cabo algunos análisis de los emblemas que dieron información sobre morteros de reintegración a base de sílice, granate (silicato de aluminio y hierro), yeso, carbonato cálcico y feldespato sódico-potásico (Dávila, y Moreno, 2008: 81). También se han documentado reparaciones decimonónicas en las que los restauradores pusieron cuidado en seleccionar las placas de mármol y en unificar con métodos muy cuidadosos todo el pavimento de época Flavia, del que se conservaba solamente la mitad (Angelelli; Guidobaldi, y Rossi, 2003: 148).

Tradicionalmente, las reintegraciones de mosaicos de calidad se realizaban con teselas, reutilizadas o nuevas, cortándolas del mismo tamaño a partir de mármoles similares a los originales. En el Museo Arqueológico Nacional se seguía esta metodología y tenemos numerosos ejemplos de estas reintegraciones «viejas», en las que las pequeñas piezas se colocaban directamente con cola sobre la base o mortero (Dávila, 2018: 302). En las restauraciones realizadas hemos detectado colas animales, de conejo, de pescado o mezclas de cualquiera de ellas con otros productos (escayola, arena); resinas vegetales, gomas (goma arábiga) y engrudo.



Fig. 4. Representación de faisán, de Quintana del Marco (León), con una reintegración teselar, de época difícil de determinar, siguiendo la pauta del original (foto: A. González Uribe, MAN-38302BIS-ID001).

En lo que se refiere a las escenas propiamente dichas de los *emblemata* del Museo Arqueológico, también contamos con algunas referencias a restauraciones antiguas en el siglo XIX y mediados del XX que, presumiblemente, podrían remontarse a los momentos inmediatamente posteriores a su hallazgo. En el mosaico *gladiatorio* n.º inv. 3601, según Rada y Delgado (1874: 210), «La palabra *SIMMACHIUS*, está cortada al final por una antigua restauración», por lo que solo aparece *SIMMACHI*. El mismo autor, al describir el mosaico n.º inv. 3605, dice refiriéndose al auriga: «A pesar de lo indeciso de esta figura y de una restauración torpemente hecha, que entre ella y el cuello del caballo se advierte [...]» (Rada y Delgado, 1874: 198). También Blanco Freijeiro, en su estudio de 1950, detectó en los mosaicos de cuadrigas restauraciones llamativas en las patas traseras de los caballos y en el fondo del n.º inv. 3602 y el 3603, sobre el que indica que «[...] el restaurador omitió, a juzgar por el dibujo de Eton, parte del carro, que era visible tras el caballo del primer plano» (Blanco, 1950: 138).



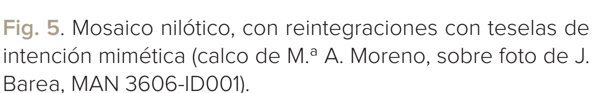


Fig. 5. Mosaico nilótico, con reintegraciones con teselas de intención mimética (calco de M.ª A. Moreno, sobre foto de J. Barea, MAN 3606-ID001).



Fig. 6. «Escena de paseo», calco señalando las zonas reintegradas (M.ª A. Moreno, sobre foto de J. Barea, MAN 3605-ID002).

También es curioso el caso de los mosaicos nilóticos (n.os inv. 3605 y 3606) (fig. 5), uno de los cuales algunos autores consideran incluso una posible superposición dieciochesca de fragmentos diversos, por la mezcla singular de una escena de paseo y otra de faena (*Mosaico Romano*…, 2001) (fig. 6). Un buen ejemplo de reintegración cuidada y siguiendo un gusto estético lo tenemos en los mosaicos de *Medusa* (n.º inv. 3613) y del *Genio del Año* (n.º inv. 3612), que tuvieron una primera, denominada «de estilo», y la realizada en un segundo momento, en la que se incluyeron orlas perimetrales y materiales marmóreos (Barrio, 2021: 556-559).

Acabados

El acabado afecta al aspecto final del mosaico y a su protección frente a los agentes de alteración externos. El objetivo fundamental siempre ha sido el embellecimiento de la pieza, avivando los colores y destacando lo más posible la decoración. La aplicación de ceras y aceites es el método tradicional para el cuidado de pavimentos y lo más probable es que también se emplearan en época clásica. Es difícil que sus restos se conserven tras un largo periodo de enterramiento y tampoco es habitual tomar muestras para su análisis. Sin embargo, hay una interesante referencia en la obra *De architectura* de Vitruvio que reproduce Pasíes (2010b: 368, nota 1) y que refrenda esta suposición, al menos en lo que se refiere a suelos expuestos a la intemperie: «Para que el mortero que va entre las junturas no sufra daños provocados por las heladas, se cubrirá cada año con heces de aceite, antes del invierno, y así se evitará que penetren las escarchas».

Los primeros arqueólogos también deseaban disfrutar de los vivos colores de los mosaicos. De forma provisional esto se conseguía fácilmente humedeciéndolos con agua para verlos en todo su esplendor cuando se visitaban, con el consiguiente perjuicio de favorecer el movimiento de sales y el deterioro de los morteros de base. El medio más antiguo de conseguir un brillo definitivo era el pulimento, muy agresivo por supuesto, pero que llegó a aplicarse, al menos de manera esporádica, hasta los años cincuenta (Archivo MAN, exp. 1950/20). Lo más frecuente era la aplicación de una capa de algún barniz compuesto por materiales orgánicos muy diversos (Courboulès *et al.*, 2008:





Fig. 7. Dos vistas de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893, decorada con los «cuadros» de los emblemas (MAN, n.os inv. 1893/23/FF00028 y 893/23/FF0002829).



Fig. 8. Vista del primer montaje de la exposición permanente en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales hacia 1925, con los mosaicos expuestos (MAN, n.º inv. FD794).

93-94), entre los que podemos citar ceras, aceites –muy utilizado el de linaza–, resinas o goma-laca. Encontramos amplias referencias al uso de estos productos en el Archivo del Museo correspondientes a los años cuarenta-cincuenta y parece lógico suponer que ya se utilizaban desde mucho tiempo antes. Otro material empleado era el ajo, como ya comentamos en el apartado de la limpieza, que al frotarlo sobre la superficie de los mosaicos les confería un brillo singular. Este tipo de acabados podía causar problemas, debidos a su naturaleza y su tendencia a atrapar y crear depósitos de suciedad en la superficie.

Montaje y exposición

La cuestión de la instalación de los mosaicos en las salas supone uno de los problemas expositivos y espaciales más complejos en los museos, dado su gran peso y la extensa superficie que necesitan. La mayor complicación es que la solución para cada uno de ellos resulta antagónica para el otro: si se exponen en su posición original horizontal, ocupan muchísimo espacio y, si se instalan en vertical sobre las paredes, el peso implica una enorme dificultad técnica. Se han llegado a ver situaciones tan absurdas como que un mosaico se expusiera sobre la pared y, debido a su gran tamaño, se cortara para continuar en el suelo (Pasíes, 2010a: 79).

Evidentemente, en los primeros tiempos del Museo estos problemas no existían, dada la escasez de mosaicos, puesto que contaban básicamente con el mosaico de Palencia, el de Arróniz, los emblemas y otros fragmentos de pequeño tamaño. Para la instalación del primero, como ya no cabía en el palacete principal, se construyó expresamente un pabellón, que servía a la vez para



Fig. 9. Fotografía de época del mosaico n.º inv. 3607 con marco dorado (foto: M.ª A. Moreno sobre positivo del MAN-Clásicas).

protegerlo y para exponer los epígrafes romanos, en cuyo centro se le preparó un solado (Marcos, 1993: 56). No contamos con información alguna sobre la intervención, pero parece probable que simplemente se recibiera de forma directa sobre la cama preparada, sin confeccionarle previamente un soporte propio.

Los emblemas y otras piezas similares del Museo Arqueológico siempre se expusieron en vertical, ya que se consideraron mosaicos parietales o pensiles (Rada y Delgado, 1874: 195). De hecho, estaban colocados ambientando y decorando las salas a modo de cuadros, tal como aparecen en las imágenes de las exposiciones universales del IV Centenario del Descubrimiento de América (fig. 7) y en el primer montaje del Museo en el Patio Romano del edificio de Recoletos, hacia 1925 (fig. 8). Tenían grandes marcos dorados moldurados que, según el propio Rada (1874: 195), estaban ya diseñados para sostener el gran peso de los mosaicos y que seguramente fueran ya colocados en el siglo XVII, dada la existencia de una factura de su enmarcación en el inventario del Cardenal Massimo (Alonso, 2003: 38) (fig. 9, véase fig. 1).

Conclusiones

Está claro que en época clásica se reparaban los mosaicos, pero este tipo de intervenciones generalmente no se han documentado en las excavaciones hasta muy recientemente, y no en todos los casos. Aparte de las implicaciones cronológicas, no se han valorado suficientemente todos los aspectos económico-sociales que pueden relacionarse con ellas, desde su capacidad de dar información sobre el poder adquisitivo del propietario, hasta la existencia de determinados profesionales y especialistas, pasando por la accesibilidad y asequibilidad de los materiales necesarios. Es imprescindible documentar estas actuaciones durante la excavación, ya que después puede resultar demasiado tarde y perderse gran parte de esta información. En este sentido, aprovechamos para reivindicar desde aquí la importancia de la colaboración multidisciplinar de los conservadores-restauradores con los arqueólogos y otros especialistas.

Por otro lado, el daño que se ha causado con los arranques indiscriminados de mosaicos realizados durante siglos solo podría subsanarse con un pormenorizado estudio de su historia, de las condiciones en que se llevaron a cabo y de los materiales y técnicas que se emplearon en los primeros montajes.

También en los museos existen colecciones de mosaicos con restauraciones antiguas, de las que solo se tuvo en cuenta el aspecto estético y que se eliminaron sin documentar convenientemente. Es muy importante el estudio de las intervenciones de época, tanto para conocer la historia de la conservación-restauración como el envejecimiento de los materiales y las posibles interacciones con los actuales. Conocer esta información supone un saber fundamental para los profesionales actuales a la hora de acometer una intervención en un mosaico previamente restaurado.

Queremos celebrar el cambio de criterio que se ha producido ya en muchos museos, en los que ya se impide la eliminación indiscriminada de reparaciones y restauraciones antiguas e históricas. También son muy diferentes los planteamientos referentes a la extracción de mosaicos, al empezar a considerarlos elementos inmuebles, integrados en edificios de los que resulta imposible descontextualizarlos.

Agradecimientos

A María Ángeles Castellano, Margarita Moreno, Virginia Salve, Núria Benavent, Felipa Díaz, Bárbara Culubret y Milagros Pérez, de los Departamentos de Antigüedades Clásicas, Documentación y Conservación. Sin su ayuda, disponibilidad y profesionalidad no habría sido posible la realización de este trabajo.

Bibliografía

Abad Casal, L.; Papí Rodes, C., y Escalera Ureña, J. (2003-2005): «Notas sobre el mosaico con la representación de un centauro procedente de *Ilici* en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.os 21-22-23, pp. 25-37.

Alonso Rodríguez, M.ª del C. (2003): «La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III», *Illuminismo e Ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel* xviii *secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 29-45.

Angelelli, C.; Guidobaldi, F., y Rossi, F. (2003): «Conservation in situ des pavements de marbre du Capitolium de Brescia. Étude de la phase originale et des restaurations anciennes et modernes», *Les mosaïques: conserver pour présenter? Actas de la VII Conferencia del Comité Internacional para la Conservación de Mosaicos (ICCM)*

(Arlés y Saint-Romain-en-Gal, 22-28 nov. 1999). Arlés: Conseils Généraux des Bouches-du-Rhône, du Rhône et de l'Isère, pp. 145-154.

Antonelli, E. (1994): «Firenze, Battistero di San Giovanni. Il Restauro di un Coretto», *Conservation, Protection and Presentation. Actas de la V Conferencia del ICCM. (Faro y Conímbriga, 1993)*. Conímbriga: ICCM Publications on Mosaic Conservation, pp. 39-44.

Balil, A. (1976): *Estudios sobre mosaicos romanos IV.* Studia Archaeologica, 39. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Barrio Martin, J. (2021): «Los inicios de la restauración de mosaicos arqueológicos de España: Análisis a partir de dos obras del Museo Arqueológico Nacional procedentes de Duratón (Segovia)», *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*. Edición científica de Andrés Carretero Pérez, Marigel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papí Rodes. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 553-563.

Blanc, P., y Courboulès, M. L. (2003): «Deux nouvelles mosaïques de pavement à Alexandrie. Conservation et restauration», *Les mosaïques: conserver pour présenter? Actas de la VII Conferencia del ICCM (Arlés y Saint-Romain-en-Gal, 22-28 nov. 1999)*. Arlés: Conseils Généraux des Bouches-du-Rhône, du Rhône et de l'Isère, pp. 209-220.

Blanco Freijeiro, A. (1950): «Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arqueología*, t. XXIII, pp. 127-142.

Blázquez, J. M.ª; López Monteagudo, G.; Neira Jiménez, M. L., y San Nicolás Pedraz, M.ª P. (1989): *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Instituto Español de Arqueología.

Courboulès, M. C.; Bensalah, A.; Derram, M., y Hamza, M. C. (2008): «Coopération algéro-française pour la préservation de collections anciennes de mosaïques des musées algériens», *Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. Proceedings of the 9th ICCM Conference (Hammamet, Túnez, 29 nov.-3 dic. 2005)*. Túnez: ICOM-ICCM, pp. 91-99.

Daszewski, W. A. (2003): «Remarques sur l'attitude des anciens vis-á-vis de la restauration des mosaïques», *Les mosaïques: conserver pour présenter? Actas de la VII Conferencia del ICCM (Arlés y Saint-Romain-en-Gal, 22-28 nov. 1999)*. Arlés: Conseils Généraux des Bouches-du-Rhône, du Rhône et de l'Isère, pp. 245-254.

Dávila Buitrón, C. (2013): «Estudio, clasificación y criterios para la intervención en los elementos metálicos de las reparaciones-restauraciones antiguas de cerámica», *Actas del IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-GE-IIC, pp. 180-206.

— (2018): *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Una historia imprescindible recuperada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Dávila Buitrón, C., y Moreno Cifuentes M.ª A. (2008): «Conservation d'un ensemble d'emblemata du Musée Archéologique National», *Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation. Proceedings of the 9th ICCM Conference (Hammamet, Túnez, 29 nov.-3 dic. 2005)*. Túnez: ICOM-ICCM, pp. 75-84.

Dufour Bozzo, C. (1980): «El Mosaico», *Las técnicas artísticas*. Edición de C. Maltese. Madrid: Cátedra, pp. 323-334.

Fernández de Avilés, A. (1945): «El mosaico de las Musas, de Arróniz, y su restauración en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arqueología,* XVIII, pp. 342-350.

Fita, F., y Saavedra, E. (1866). *Epigrafía romana de la ciudad de León, por el Rdo. P. Fidel Fita […]; con un prólogo y una noticia sobre las antigüedades de la Milla del Río por Don Eduardo Saavedra*. León: Imprenta de M. G. Redondo.

González Pena, M.ª L. (2018): «Los mosaicos romanos de la exposición permanente del Museo de Zaragoza: historia de su conservación-restauración», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 37, pp. 339-358.

Macarrón Miguel, A. M.ª (1995): *Historia de la conservación y la restauración*. Madrid: Tecnos.

Mañanes Pérez, Tomás (1983): *Astorga romana y su entorno. Estudio arqueológico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Marcos Pous, A. (1993). «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993*. Coordinado por Alejandro Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99.

Moreno Cifuentes, M.ª A., y Dávila Buitrón, C. (1995): «Estudio de antiguas intervenciones de restauración en los diferentes tipos de objetos, llevadas a cabo en el Museo Arqueológico Nacional desde su fundación. Evolución

de los criterios y productos empleados», *Actas del X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Cuenca, 29-IX/2-X-1994)*. Cuenca: Gráficas Cuenca, pp. 337-348.

Mosaico Romano del Mediterráneo (2001): Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional (mayo-julio de 2001). [Fichas piezas: Paloma Cabrera Bonet: *Escena de paseo* (pp. 52-53) y *Nilótico* (pp. 50-51)]. Madrid: Ministerio de Cultura.

Pasíes Oviedo, T. (2004): «Nuevas aportaciones al conocimiento de los mosaicos romanos en el Camp de Morvedre», *ARSE. Boletín anual del Centro Arqueológico Saguntino*, 38, pp. 163-199.

— (2005): «Pavimentos y restos musivos de la ciudad de Valencia: situación actual y problemática de conservación», *Actes 2n Congrés sobre Patrimoni Cultural Valencià, en Braçal. Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 31-32, pp. 170-198.

— (2010a): «El mosaico: historias de supervivencia», *Aproximación de criterios y técnicas de conservación entre Portugal y España,* n.º esp. *Boletín Ge-conservación/conservação*, 1, pp. 71-84.

— (2010b): «Reflexiones sobre los problemas de la conservación arqueológica en el territorio valenciano», *Archivo de Prehistoria Levantina,* XXVIII, pp. 367-402.

Rada y Delgado, J. de D. de la (1874): «Mosaicos portátiles o pensiles que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, III, pp. 195-212.

Rada y Delgado, J. de D. de la, y Malibrán, J. de (1871): *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue concedida*. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos.

Regueras Grande, F. (2013): «Mosaicos romanos del *Conventus Asturum*», *Brigecio*, 23, pp. 11-32.

Varia

Un pasador en forma de «T» localizado en plena «Tebaida Berciana» (Carracedo de Compludo, El Bierzo, León)

A «T» shaped pin located in the heart of «Tebaida Berciana» (Carracedo de Compludo, El Bierzo, León, Spain)

Artemio M. Martínez Tejera (armatej62@gmail.com)
Institut de Recerca Històrica. Universitat de Girona[1]. España

Resumen: El pasado mes de mayo de 2020 tuvo lugar –en Carracedo de Compludo, una pequeña localidad situada en plena «Tebaida Berciana» (El Bierzo, León)– el hallazgo fortuito de dos pequeñas piezas de bronce en un aceptable estado de conservación. Un primer análisis ha concluido que podría tratarse de un pasador de capa (o de cinturón) en forma de «T», de cronología iberorromana. De hecho, sería la segunda pieza de este tipo encontrada en toda la Comunidad de Castilla y León.

Palabras clave: Indumentaria femenina. Imperio romano. Antigüedad Tardía. Broncística.

Abstract: Last May 2020, it took place –in *Carracedo de Compludo*, a small town located in the heart of «Tebaida Berciana» (El Bierzo, León)– the fortuitous discovery of two little bronze pieces in an acceptable state of conservation. A first analysis has concluded that one could be facing a «T» shaped cape pin (or belt), of Iberian-Roman chronology. In fact, it would be the second piece of its kind found in the entire Community of Castilla y León.

Keywords: Female clothing. Roman Empire. Late Antiquity. Bronzeworking.

El pasado mes de mayo de 2020, y dando cumplimiento a uno de los objetivos del proyecto «Los Orígenes de la Tebaida Berciana» (Ayuntamiento de Ponferrada), se tuvo conocimiento del hallazgo fortuito, en la pequeña localidad de Carracedo de Compludo, de unas piezas «que parecían tener una cierta antigüedad»[2]. Puestos en contacto con el descubridor y propietario de la vivienda en la que tuvo lugar, una vez en Carracedo de Compludo, este muy amablemente nos permitió, durante el pasado mes de agosto, ver las piezas y realizar unas fotografías[3].

---

1 Investigador colaborador.

2 Las piezas fueron localizadas de forma casual al realizar obras en la vivienda.

3 Quiero mostrar mi gratitud a D. Carlos de la Torre por, en primer lugar, dar cuenta del hallazgo y permitir ver y fotografiar las piezas y, en segundo lugar, por –de acuerdo a la ley– entregar las piezas al Museo del Bierzo (Ponferrada) para su estudio y adecuada conservación.

Recibido: 18-01-2021 | Aceptado: 25-11-2021

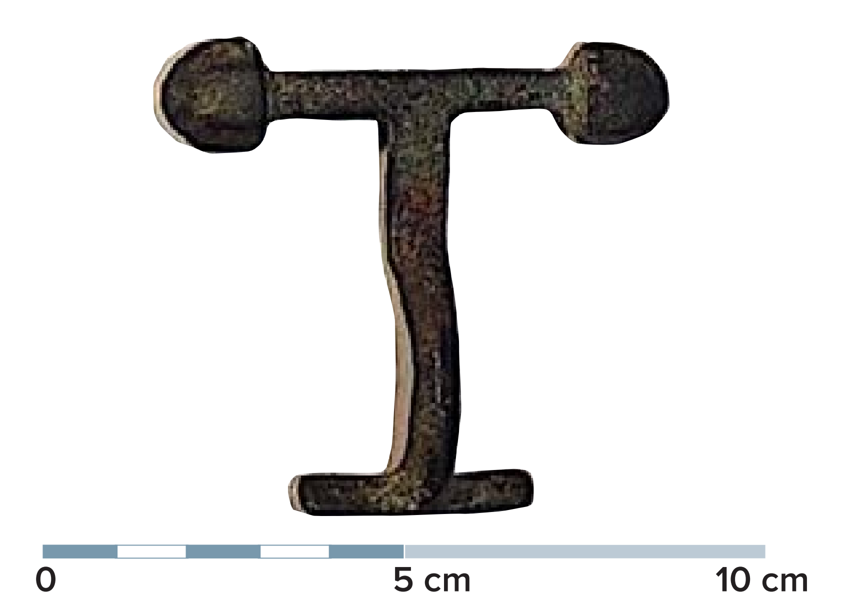


Fig. 1. Posible pasador de capa en forma de «T», realizado en bronce.

Las dos piezas en cuestión, realizadas en bronce y pendientes de una adecuada restauración, poseen pequeñas dimensiones[4]. Una de ellas se corresponde con una tipología de pasador muy conocida, la de en forma de «T», que «parecen fíbulas de arcos con la desaparición de la aguja»[5]; su vástago superior es recto y sus extremos aparecen rematados con botones hexagonales. El vástago central también es recto, pero solo en su mitad superior, pues la inferior aparece ligeramente arqueada y, además, concluye con un remate, a modo de pequeño travesaño, y recto en sus extremos. No se aprecia a simple vista si presenta algún tipo de ornamentación. La segunda pieza parece ser un enganche de cierre que apareció a escasos centímetros, de la primera y fue realizada también en bronce. No se aprecia a simple vista, en su actual estado de conservación, si presenta o no algún tipo de decoración[6].

Este pasador de capa (¿o de cinturón?) en forma de «T» hallado en Carracedo de Compludo (El Bierzo, León) es el primero localizado en la provincia de León y el segundo encontrado hasta la fecha en toda la Comunidad de Castilla y León (el otro apareció en Paredes de Nava, prov. de Palencia, y se dató en época íbera). El ejemplar descubierto en Carracedo de Compludo resulta muy interesante pues los remates o pomos del vástago superior no terminan, como suele ser habitual, en formas cónicas, trapezoides o semiesféricas –como ya señaló Palol (1955-1956: 98-99)– sino poliédricas, en este caso hexagonales. El pasador en forma de «T» es un elemento indumentario femenino de origen íbero, que se ha localizado, casi de manera exclusiva, en yacimientos del centro, sur y suroeste de España[7], si bien la inmensa mayoría de los ejemplares conservados –muchos pertenecientes a

---

4 Medidas aproximadas:
– Pasador (4 cm longitud vástago superior + dos remates de 1 cm a cada lado: Tot. 6 cm); 3,8 cm longitud vástago central; 2,5 cm longitud vástago inferior.
– ¿Enganche de cierre?: 8 cm de longitud × 0,5 cm de diámetro en su zona central.

5 Según Palol (1955-1956: 97). Esta pieza se incluiría en la tipología «C» de entre las señaladas por él.

6 Se recomienza la limpieza y restauración de las piezas para su conservación y exposición. Un estudio detallado de las mismas una vez limpias y restauradas permitirá averiguar si presentan algún tipo de decoración, invisible en su estado actual de conservación.

7 Los primeros ejemplares de estos elementos se localizan en la escultura ibérica, como en la Dama Oferente del Museo Arqueológico Nacional, de los siglos III-II a. C. Solo Palol (1955-1956: 101) indica que se trata de una pieza de ajuar femenino. En la ficha del MAN (n.º inventario 3500, Colección Tesoros del MAN) se indica que se trata de «un pasador en forma de "T" o fíbula»; sin embargo, para otros autores se trata de «una fíbula de tipo La Tène» (Moreno, y García, 2015: 103).

colecciones particulares– se enmarcan en la órbita romana y aparecieron descontextualizados, es decir, fuera de un contexto arqueológico.

La cronología de estos pasadores de bronce para capa (o para cinturón) se sitúa desde época prerromana (íbera) hasta el final del mundo romano (siglo II a. C.-siglo V d. C.), aunque también se han encontrado ejemplos mucho más tardíos, del siglo XVI, en Segovia, lo que nos habla de la vigencia de este tipo de ajuares a lo largo de los siglos. Pero como nos recordaba Villaverde (1993: 400), en el siglo II a. C. ya se estaba llevando a cabo el proceso de implantación del mundo romano en *Hispania*, lo que significa que la genealogía, puede ser tanto íbera como romana (de hecho, en Ceuta los pasadores –los únicos hallados en una excavación arqueológica– son todos romanos, del siglo I a. C. los más antiguos).

En opinión de Palol (1955-1956: 98), el pasador en «T», formalmente parece derivar o inspirarse en las fíbulas que desde el Hallstatt avanzado, pero especialmente en época de La Tène y del mundo romano, se dotaron de un gran resorte perpendicular en el arco. La pobreza de la factura, la humildad del metal empleado en la mayor parte de los ejemplares (generalmente en bronce) y el hallazgo de piezas en muchos enclaves relacionados con el medio rural o/y las actividades ganaderas, parecen indicar la vinculación de este elemento indumentario con las clases «populares» de la sociedad hispanorromana: «En resumen podemos afirmar que la filiación de este elemento indumentario debe buscarse entre las poblaciones del interior peninsular. Además, es lógico que en época romana la indumentaria "indígena" perdurase mejor entre las poblaciones rurales de las zonas interiores que entre los pobladores de las zonas costeras, donde el mercado local era más permeable al acceso de las modas y de otras manufacturas "cosmopolitas" que acabarían imponiéndose» (Villaverde, 1993: 405). ¿Estaría, en el caso que nos ocupa, relacionada su presencia en Carracedo de Compludo con la actividad minera y metalúrgica llevada a cabo por los romanos en El Bierzo desde el siglo I a. C. al siglo II d. C.? ¿O por los pueblos prerromanos que, ya anteriormente, buscaban oro bateando los ríos de la zona? Sea como fuere, el hecho es que el área de Carracedo de Compludo (localidad emplazada en plena «Tebaida Berciana»), junto con la de Prada de la Sierra, conforman una gran explotación romana de más de 11 hectáreas de extensión en la que se encuentra la mina de oro de Peñas Blancas, en explotación en época romana altoimperial (Matías, 2017: 99 y ficha catálogo A).

Otros paralelos de esta pieza, además del ejemplar del Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, los encontramos en el Museo Arqueológico Nacional, en el Museo Arqueológico de Barcelona y en el British Museum de Londres (Palol, 1955-1956: 108-110, láms. 2-4).

Y junto al pasador en forma de «T» se localizó –a escasos centímetros, indica el descubridor– otra pequeña pieza, también de bronce, que ahora aparece profundamente curvada (¿o doblada?) en uno de sus extremos (fig. 2). La pieza en cuestión presenta una sección en forma de arco. Pedro de Palol, al analizar este elemento de la indumentaria, ya se preguntó si los pasadores se utilizaron solos o, por el contrario, formaron parte de un grupo de dos piezas. Y a tal pregunta, contesta el mismo autor que «Hay buenos argumentos para afirmar la segunda de estas hipótesis pues [...] la perfecta identidad de ambos elementos confirma un uso junto o bien separado, pero por lo menos, en la misma prenda de vestido, nos atreveríamos a afirmar» (Palol, 1955-1956: 101). Mientras que para Villaverde (junto con Palol, los únicos arqueólogos que se han ocupado monográficamente de este tipo de elemento en *Hispania*), la filiación de esta pieza debe buscarse entre las poblaciones del interior de la península; en su opinión se trata también de una pieza ya documentada en la indumentaria ibérica de baja época que va a perdurar hasta época romana-imperial, si bien fue minoritariamente utilizada.

La localización de estas dos piezas –y otras ya conocidas, algunas de cronología medieval, como la hallada en Requena (Valencia)– parecen otorgar la razón a Pedro de Palol. Pero, nos surge

Fig. 2. Pieza de bronce localizada junto al pasador.

una duda a este respecto: ¿y si se tratase de una fíbula y esta fuera la aguja?; lo que sucede es que por sus dimensiones, materiales y morfología resulta muy difícil admitir tal posibilidad; además, la categoría socioeconómica de quienes llevaban un pasador y una fíbula era muy distinta. La morfología de las fíbulas de arco o «tipo ballesta», la más común entre los siglos III y V, presenta grandes diferencias con un pasador en forma de «T»: la acusada curvatura del arco, muy escasa en el pasador; ausencia de protuberancias a los pies, lo que no sucede en los pasadores, y mucho menos de un remate a modo de travesaño. En nuestra opinión, por el material y la tipología de la pieza, nos inclinamos a pensar –a falta de una investigación más detenida llevada a cabo por un especialista en orfebrería antigua– que nos encontramos ante un pasador en forma de «T» y no ante una fíbula de arco o ballesta; pero ante un modelo de pasador que, probablemente, «imitase» formalmente una «fíbula de arco o de ballesta», mucho más prestigiosa.

Bibliografía

Matías Rodríguez, R. (2017): *Actualización del inventario de minas de oro romanas en los Montes de León (Bierzo Oriental, Cabrera y Maragatería). Fase II (2017). Memoria Final*. Fundación Gómez-Pardo-Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Moreno Cifuentes, M.ª A., y García Martínez, E. (2015): «Intervenciones en la Gran Dama Oferente del santuario del Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo (Albacete)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* n.º 33, pp. 100-120.

Palol i Salellas, P. de (1955-1956): «Pasadores en T, iberorromanos, en la Península Ibérica», *Ampurias*, n.os 17-18, pp. 97-110.

Villaverde Vega, N. (1993): «A propósito de unos pasadores en forma de “T” iberorromanos localizados en *Carteia* (San Roque, Cádiz) y en *Septem Fratres* (Ceuta)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 6, pp. 399-418.

Posibles dinares del Tesoro de Valencia del Ventoso (Badajoz)

Possible Dinars of Valencia del Ventoso (Badajoz) Hoard

Paula Grañeda Miñón (paula.grañeda@cultura.gob.es)
Dpto. de Numismática y Medallística. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: Gracias a la información aportada por familiares de Ramón Portillo, se plantea la posibilidad de identificar unos dinares vendidos por este al Museo Arqueológico Nacional en 1935 como pertenecientes al Tesoro de Valencia del Ventoso (Badajoz).

Palabras clave: Numismática. Gabinete Numismático. Monedas medievales islámicas. Ramón Portillo.

Abstract: Thanks to the information provided by the family of Ramón Portillo, it is proposed the possibility of identifying some dinars sold by him to the Museo Arqueológico Nacional in 1935 as belonging to the Treasure of Valencia del Ventoso (Badajoz).

Keywords: Numismatics. Coin Cabinet. Islamic medieval coins. Ramón Portillo.

A raíz de la publicación en el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* de un artículo sobre unos dinares identificados como piezas ofertadas al MAN por Ramón Portillo en 1935 (Grañeda, 2020), familiares del vendedor, ya fallecido, se pusieron en contacto con el Departamento de Numismática.

Hasta ese momento, no constaba en el Archivo del Museo ningún dato sobre el antiguo propietario de las monedas, por lo que la visita al Gabinete de cuatro de sus nietas, además de emotiva y tremendamente grata, resultó muy provechosa desde el punto de vista científico. Aunque no llegaron a conocer en vida a su abuelo materno, Ramón Portillo Méndez (Jerez de los Caballeros (Badajoz), 17-3-1892 – Madrid, 17-11-1957, fig. 1), tenían una vívida información sobre las circunstancias que llevaron a este a iniciarse en el coleccionismo numismático.

Según lo referido por su madre, Portillo se encontraba residiendo en Valencia del Ventoso (Badajoz) en 1932, fecha en la que tuvo lugar el hallazgo en dicha localidad de un conjunto de dinares hispanomusulmanes y midraríes. Tuvo la oportunidad, por tanto, de comprar un lote de monedas al agricultor que había descubierto el tesoro, antes de que este lo ofreciera en venta, por mediación de Blas Barroso, a diversas instituciones de Madrid, como el Instituto Valencia de Don Juan o el propio Museo Arqueológico Nacional.



Recibido: 26-08-2021 | Aceptado: 22-11-2021



Fig. 1. Ramón Portillo Méndez. Fotografía proporcionada por los familiares de Ramón Portillo.



Fig. 2. Monedas compradas a Ramón Portillo el 3 de abril de 1935 y localizadas en el Museo Arqueológico Nacional. (Fotos: Ángel Martínez Levas, MAN).

N.º INV.	EMISOR	VALOR	AÑOS HÉGIRA	CECA	PESO (gr)	DIÁM. (mm)	PC	REF. BIBLIOGR.
1935/34/1	ʻAbd al-Raḥmān III	Fracción de dinar	319	[Al-Andalus]	0,80	13,33	1	V.351 bis; M.191c; F.319.1
1935/34/2	ʻAbd al-Raḥmān III	Cuarto de dinar	322	Sin ceca	0,97	11,70	5	V.379; M.203a; F.322.2
1935/34/3	ʻAbd al-Raḥmān III	Dinar	334	Al-Andalus	4,24	20,06	1	V.401; M.222a; F.334.1
1935/34/4	Hišām II	Dinar	392	Al-Andalus	4,17	23,05	10	F.392.20
1935/34/5	Hišām II	Cuarto de dinar	393	Al-Andalus	0,97	13,84	3	V.576 var. (valor); F.393.1
1935/34/6	Banū Midrār, a nombre de al-Mahdī	Dinar	314	Sin ceca	4,22	19,13	9	M(1951).3
1935/34/7	Banū Midrār, a nombre de al-Mahdī	Cuarto de dinar	Ilegible (297-333[1])	Ilegible	1,03	13,21	4	M(1951).4

Tabla 1. Catálogo de los dinares identificados dentro del lote comprado a Ramón Portillo (exp. MAN 1935/34).

Años después, ya instalado en Madrid, Portillo vendió algunos dinares al MAN en 1935, sin que en el expediente de esta adquisición (exp. 1935/34) figure ningún dato concerniente a la procedencia de las piezas. Otros dinares de su colección, parece ser que pertenecientes a dicho tesoro, se encontrarían aún en posesión de la familia, algunos engarzados en pulseras y collares.

El lote adquirido por el MAN a Portillo se componía de 20 dinares y fracciones de dinar, de los cuales solo 7 han podido ser identificados dentro de las colecciones que custodia el Gabinete Numismático (fig. 2). Se trata de cinco monedas (tabla 1) del Califato omeya de Córdoba: tres de ʻAbd al-Raḥmān III y dos de Hišām II, comprendidas entre los años 319 H./931-932 d. C. y 393 H./1002-1003 d. C., y dos de los Banū Midrār de Siŷilmāsa, a nombre de al-Mahdī, con fechas del 314 H./926-927 d. C. e ilegible (Grañeda, 2020: 157-161).

Tanto el ejemplar del 314 H. (1935/34/6) como el del 319 H. (1935/34/1) retrasan en unos pocos años las fechas iniciales del Tesoro de Valencia del Ventoso, ya que según Antonio Prieto y Vives, quien lo estudió y publicó tras su descubrimiento, las piezas más antiguas del hallazgo

[1] Aunque la muerte de ʻUbayd-Allāh al-Mahdī tuvo lugar en 322 H./933-934 d. C., la acuñación a su nombre en las emisiones midraríes continuó hasta 333 H./944-945 d. C. (Prieto, 1934: 300).

datarían del 315 H./927-928 d. C. en el bloque midrarí y del 321 H./933 d. C. en el andalusí (Prieto, 1934: 323, n.º 74).

No obstante, la composición y el límite cronológico final del lote (401 H./1010-1011 d. C.), así como los valores, cecas y emisores de estos dinares, son coherentes con las características del tesoro. Sin poder afirmar con total seguridad que las monedas compradas por el Museo sean parte del mismo, dado que Ramón Portillo mantuvo relaciones comerciales con varias casas madrileñas de subastas y venta de monedas desde la década de 1930 hasta su muerte, creemos muy probable que efectivamente formen parte del hallazgo de Valencia del Ventoso, del que el Museo cuenta ya con otras 7 piezas (exp. 1932/22; Grañeda, 2021).

Bibliografía

F. = Frochoso Sánchez, R. (1996): *Las monedas califales de ceca al-Andalus y Madīnat al-Zahrā'. 316-403 H./928-1013 J.C.* Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Grañeda Miñón, P. (2020): «Monedas que sobrevivieron a la guerra: identificación de un lote de dinares en los fondos del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 39, pp. 153-160.

— (2021): «Reexcavando en el Museo Arqueológico Nacional: los tesoros de Valencia del Ventoso (Badajoz) y Osuna (Sevilla)», *Actas del XVI Congreso Nacional de Numismática: Tesoros y hallazgos monetarios: protección, estudio y musealización (Barcelona, 28-30 de noviembre de 2018)*. Dirección de Albert Estrada-Rius y edición de Maria Clua Mercadal. Barcelona-Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya, vol. I, pp. 477-487.

M. = Miles, G. C. (1950): *The Coinage of the Umayyads of Spain. Part two*. Nueva York: The American Numismatic Society.

M(1951) = Miles, G. C. (1951): *Fāṭimid Coins in the Collections of the University Museum, Philadelphia, and The American Numismatic Society*. Nueva York: The American Numismatic Society (Numismatic Notes and Monographs, 121).

Prieto y Vives, A. (1934): «Tesoro de monedas musulmanas encontrado en Badajoz», *Al-Andalus*, vol. II, n.º 34, pp. 299-327.

V. = Vives y Escudero, A. (1893): *Monedas de las dinastías arábigo-españolas*. Madrid: Fortanet.

Dos piezas de bronce de varias figuras de Osiris unidas del Museo Arqueológico Nacional

Two Bronze Pieces of Several United Osiris Figures from The Museo Arqueológico Nacional

Esther Pons Mellado (esther.pons@cultura.gob.es)
Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo. Museo Arqueológico Nacional. España

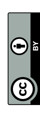
Resumen: El Museo Arqueológico Nacional tiene una importante colección de esculturas egipcias de bronce del dios Osiris, y entre ellas destacan dos piezas de pequeño tamaño de varias figuras unidas de esta divinidad, datadas en el periodo Ptolemaico-Romano. Este tipo de objetos, poco comunes en la estatuaria egipcia, y que varían entre dos y algo más de veinte Osiris unidos, tenían como finalidad, no solo abaratar costes debido a la alta demanda por parte de los fieles, sino también reforzar la figura de este dios y, en consecuencia, asegurar la protección del difunto en el Más Allá.

Palabras clave: Divinidad. Periodo Ptolemaico-Romano. Mundo funerario. Protección.

Abstract: The Museo Arqueológico Nacional has an important collection of Egyptian bronze sculptures of the god Osiris, among them two small pieces stand out, showing various united figures of this divinity, both dating to the Ptolemaic-Roman Period. This type of objects, uncommon in Egyptian statuary, and which vary between two and a little more than twenty Osiris united, had as united, were meant not only to lower costs due to the high demand from the faithful but also to reinforce the figure of this god, and consequently ensure the protection of the deceased after his death.

Keywords: Divinity. Ptolemaic-Roman Period. Funerary world. Protection.

El Museo Arqueológico Nacional tiene una importante colección de figuras de bronce de divinidades egipcias fechadas entre la Baja Época y el periodo Ptolemaico-Romano que fueron adquiridas a través de compras o donaciones[1]. Dentro de dicha colección destacan unas ochenta esculturas del dios Osiris[2] y en este artículo mostramos, por su singularidad, dos pequeñas piezas de varias figuras unidas de dicho dios de las que se desconoce su contexto arqueológico.



1 El estudio completo de las figuras de bronce de divinidades egipcias se está llevando a cabo por la Dra. Esther Pons Mellado, conservadora-jefa del Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo, e Isabel Olbés Ruiz de Alda, técnica del mismo Dpto.

Recibido: 16-09-2021 | Aceptado: 22-11-2021

A pesar de las miles de esculturas de bronce de Osiris que han llegado hasta nosotros y que hoy día forman parte tanto de instituciones públicas como privadas, así como de colecciones privadas, este tipo de objetos es muy escaso y, con excepción de las figuras de tríadas de bronce, Osiris es la única divinidad representada de forma múltiple.

Las escasas publicaciones que se tienen acerca de este tipo de piezas de bronce que muestran dos o más figuras unidas de Osiris, llegando incluso a superar la veintena, se centran sobre todo en su descripción física, y en algún caso, hacen referencia a su tipología y funcionalidad[3].

Petrie, en su publicación *Koptos*[4], nos dice que en época tardía, Ptolemaica-Romana, estas piezas comenzaron a fabricarse con la idea de abaratar costes puesto que la demanda era cada vez más y más alta. Con un único molde se podían hacer diversas figuras de Osiris unidas y dispuestas en muchos casos sobre una base. Además, no necesitaban de una gran perfección artística puesto que la gran mayoría presenta rasgos poco delimitados y marcados. Lo importante para el devoto era poseer el mayor número posible de estatuas de Osiris, tanto por prestigio como para su propia protección en el Más Allá, y esta era una forma fácil y económicamente asequible.

Tiribilli[5], también opina que con la fabricación de este tipo de piezas se abarataba el coste, pero para ella el objetivo final no era mantener unidas las figuras de esta divinidad, sino separarlas y venderlas de forma independiente, aunque es evidente que no siempre fue así y muchas permanecieron unidas, quizá por deseo del propio interesado.

Por su parte, para Weiß[6] este tipo de composiciones tienen como finalidad reforzar la figura de Osiris como dios más importante del panteón egipcio. Fabricando varias esculturas similares y unidas, el poder y simbolismo de este dios se multiplica, y con ello la protección del difunto en el Más Allá. Personalmente, creo que es una hipótesis bastante acertada, con independencia de que esta forma de fabricación abaratase el producto.

---

2 Osiris, dios principal del panteón egipcio, fue considerado señor del mundo funerario y protector de los difuntos, quienes se identificaban con él tras la muerte. Se representa con aspecto momiforme, envuelto en un sudario, por su relación con la muerte, el renacimiento y la fertilidad, tocado con la corona *Atef*, otorgada por Re según el cap. 175 del Libro de los Muertos, un *Ureus* sobre la frente y la barba divina. Con sus manos sostiene los símbolos de su poder inmortal: el cetro *heqat* (izquierda) y el flagelo *nekhakha* (derecha), pero, la disposición de los brazos y las manos varía en función del área geográfica donde han sido fabricados: superposición de los brazos, estando el derecho sobre el izquierdo (Osiris característico del Bajo Egipto); manos afrontadas, puño contra puño (Osiris característico del Egipto Medio), y brazos cruzados, dispuesto el derecho por encima del izquierdo (Osiris característico del Alto Egipto, sobre todo de la zona tebana). Faulkner, 1972: cap. 175, 268; Grenier, 2002: 73-9; Pons, 2020: 504-505; Roeder, 1956: 133-194.

3 Burgaya, 2020: 622, fig. 13. Diez figuras de Osiris unidas. Este objeto forma parte del conjunto de 28 piezas de bronce halladas en el interior del sarcófago de piedra de la tumba 16 de Época Saíta del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto. La tumba había sido saqueada por completo y en época posterior se reutilizó como *favissa*; Petrie, 1896: 24, lám. XXI: figs. 14 (4 Osiris), 16 (4 Osiris) y 17 (9 Osiris) y 18 (20 Osiris, pero solo conserva 16). Todas las piezas proceden de Coptos formando parte de un conjunto de objetos de un depósito de fundación; Pons, 2020: 536-537 (n.º 2007/96, ficha 19; 2007/97, ficha 20. En ambos casos se trata de dos figuras de Osiris unidas y completas), 547 (n.º 2007/107, ficha 30. Diez figuras de Osiris unidas y completas). Las tres piezas fueron recuperadas del interior del sarcófago de la tumba 16 del yacimiento de Oxirrinco mencionada con anterioridad; Tiribilli, 2017: 101, n.º 135 (2 Osiris, n.º Inv. UC 8024B, Petrie Museum); 102, n.º 136 (4 Osiris, n.º Inv. UC 8024C, Petrie Museum); n.º 137 (7 Osiris, n.º Inv. UC 8024G, Petrie Museum); 103, n.º 139 (2 Osiris, n.º Inv. UC 8024H, Petrie Museum); n.º 140 (9 Osiris, n.º Inv. UC 8024I, Petrie Museum); n.º 141 (solo conservan 16 Osiris, pero en su origen tuvo 20, n.º Inv. UC 8024J, Petrie Museum), 104, n.º 142 (9 grupos de numerosas figuras de Osiris unidas por una base haciendo un semicírculo, n.º Inv. UC 8024K, Petrie Museum). Todas estas piezas fueron descubiertas por Petrie en Coptos. Debido a su fragilidad, la mayoría se hallan en mal estado de conservación y no todas las figuras están completas, faltando con frecuencia la cabeza o parte de las piernas.

4 Petrie, 1896: 24, lám XXI, figs. 14-18.

5 Tiribilli, 2017: 67.

6 Weiß, 2012: 347 (vol. 1).

Piezas del MAN

N.º Inv.: 2192 (figs. 1-2)

Descripción: Placa de tres figuras de Osiris de aspecto momiforme dispuestas en una fina base rectangular que presenta en la parte inferior un apéndice de sujeción. Las tres figuras de esta divinidad, de rasgos bastante desgastados, son similares: van tocadas con la corona *Atef*, llevan barba postiza, con sus manos sujetan los símbolos de su poder inmortal, el *heqat* (izquierda) y el *nekhakha* (derecha), y tienen el brazo derecho por encima del izquierdo, disposición característica del Bajo Egipto. La parte posterior marca levemente la corona y la forma del cuerpo. Pieza maciza.

Cronología: Periodo Ptolemaico-Romano.
Medidas: 4,2 cm de altura; 3,7 cm de anchura; 0,4 cm de grosor.
Forma de ingreso: Compra.
Fuente de ingreso: Víctor Abargues[7].
Bibliografía: Rada y Delgado, 1883: 121.
Paralelos: Daressy, 1905-1906: 96, lám. XIX; Davies, 2006: 180f; Davies, y Smith, 2005: 84, lám. XXIVb (n.º Inv. Museo de El Cairo ÄM, CG 38357); Grenier, 2002: 91-94, lám. XVII, n.º 198 (n.º Inv. del Museo Vaticano 37225, Col. Grassi); Petrie, 1896: 24, lám. XXI, fig. 15 (n.º Inv. Museo de El Cairo ÄM, CG 38357); Roeder, 1956: 145 y 183 (n.º Inv. Museo de El Cairo ÄM, CG 38357; hallado en el Serapeum de Saqqara); Weiß, 2012: 343-344 y 842, lám. 59f, n.º 1230, tip. G. 28 (n.º Inv. Museo de El Cairo ÄM, CG 38357) y lám. 59g, n.º 1231 (n.º Inv. Museo de Saqqara FCO-111; en este caso, las figuras de Osiris no son idénticas en cuanto al tipo de tocado).

N.º Inv.: 16100 (figs. 3-4)

Descripción: Placa de seis figuras de Osiris dispuestas en una única base semicircular y fragmentada, cuyo extremo izquierdo nos indica que en su origen estuvo compuesta de siete esculturas.



Fig. 1. Anverso de placa de tres figuras de bronce unidas de Osiris. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MAN.



Fig. 2. Reverso de placa de tres figuras de bronce unidas de Osiris. Foto: Javier Rodríguez Barrera, MAN.

7 La pieza fue adquirida por el Estado en 1879 y con posterioridad depositada en el Museo Arqueológico Nacional (exp. 1897/15).



Fig. 3. Anverso de placa de seis figuras de bronce unidas de Osiris. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.



Fig. 4. Reverso de placa de seis figuras de bronce unidas de Osiris. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN.

Se halla en bastante mal estado de conservación y presenta los rasgos faciales y corporales muy desgastados, de manera especial las dos figuras de los extremos, estando la del derecho incompleta a partir de la cintura.

Se intuye de forma leve el aspecto momiforme de las seis figuras de Osiris, el arranque de la corona *Atef* y la barba postiza en las cuatro centrales, aunque debido a su deterioro no es posible identificar ni los símbolos de su poder inmortal, el cetro *heqat* (izquierda) y el flagelo *nekhakha* (derecha), ni la disposición de los brazos y manos, lo que impide determinar dónde pudo ser fabricada esta pieza.

La parte posterior es lisa apreciándose una pequeña argolla de sujeción en la segunda figura de la derecha y el arranque de otra en la segunda figura de la izquierda. Pieza maciza.

Cronología: Periodo Ptolemaico-Romano.
Medidas: 4,9 cm de altura; 3,8 cm de anchura; 0,4 cm de grosor.
Forma de ingreso: Compra.
Fuente de ingreso: Eduard Toda i Güell[8].
Bibliografía. Inédita.
Paralelos: Burgaya, 2012: 72-73 y 2015: 140, fig. 10, n.º 358; Martínez, 2014: 180; Padró, *et al.*, 2007: 6 (contraportada) (fue hallada, sin contexto arqueológico, en el Sector 2C de la Necrópolis Alta del yacimiento de Oxirrinco [El-Bahnasa], Egipto); Petrie, 1896: 24; Tiribilli, 2017: 102, n.º 138. En todos los casos se conservan las siete figuras de Osiris unidas por una base.

Conclusiones

A partir de la Baja Época y durante el periodo Ptolemaico-Romano, Egipto fabricó innumerables esculturas de bronce del dios Osiris destinadas sobre todo a templos, santuarios, y a particulares que deseaban, en muchos casos, ser enterrados con un ajuar funerario que incluyera este tipo de piezas.

8 La pieza fue adquirida por el Estado en 1887 y con posterioridad depositada en el Museo Arqueológico Nacional (exp. 1887/1).

Las que están compuestas de dos o más figuras de Osiris unidas, generalmente por una base, son bastante escasas si las comparamos con las miles de esculturas individuales de dicha divinidad, y un ejemplo lo tenemos en la colección del Museo Arqueológico Nacional. De las más de ochenta esculturas de bronce de Osiris, solo dos presentan figuras unidas de esta divinidad, y si bien es cierto que desconocemos el contexto arqueológico de ambas, la disposición de brazos y manos de una de ellas (n.º Inv. 2192), nos indica que esta debió de fabricarse en algún taller del Egipto Medio, según la tipología realizada por Roeder y atestiguada con posterioridad por Grenier y Pons.

Los exiguos estudios que se tienen sobre este tipo de piezas coinciden en que el objetivo principal de su fabricación era abaratar costes, en muchos casos mermando la calidad de estas, en una etapa en que la demanda de esculturas de Osiris estaba en alza. Sin embargo, Weiß profundiza algo más defendiendo, de forma acertada, la idea de que con la multiplicación de la figura de Osiris se refuerza e incrementa el poder y el simbolismo de esta divinidad; no hay que olvidar que los antiguos egipcios se identificaban con Osiris tras la muerte y la sola presencia de este como parte del equipamiento funerario tenía un enorme valor de protección para su poseedor.

Bibliografía

Burgaya Martínez, B. (2012): *Manual de restauració de camp. El cas d'Oxirrinc. Metodologia i pràctica*. Barcelona: Societat Catalana d' Egiptologia.

— (2015): «Objectes de bronze del jaciment d'Oxirrinc», *Ex Aegypto lux et sapientia. Homenatge al professor Josep Padró Parcerisa*. (Nova Studia Aegyptiaca IX). Edición de N. Castellano, M. Mascort, C. Piedrafita y J. Vivó. Barcelona: Universitat de Barcelona-Generalitat de Catalunya-Societat Catalana d'Egiptologia, pp. 135-143.

— (2020): «Processos de restauració realitzats durant la excavació de la tomba 14 i tomba 16», *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta,* 2 vols. (Nova Studia Aegiptiaca XI, Oxyrhynchos V). Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 613-630.

Daressy, G. (1905-1906): «Statues», *Statues de divinités*. El Cairo: Imprimerie de l'Institut francais d'archéologie orientale.

Davies, S. (2006): «Bronzes from the Sacred Animal Necropolis at North Saqqara», *Gifts for the Gods: Images from Ancient Egyptian Temples*. New Haven-Londres: Yale University Press, pp. 174-187.

Davies, S., y Smith, H. S. (2005): «Sacred Animal Necropolis. Main Temple Complex», *The Sacred Animal Necropolis at North Saqqara. The Falcon Complex and Catacomb. The Archaeological Report*. Londres: Egypt Exploration Society.

Faulkner, R. O. (1972): *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. Londres: British Museum.

Grenier, J. C. (2002): *Les bronzes du Museo Gregoriano Egizio*. Ciudad del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.

Martinez García, J. J. (2014): «Excavaciones en el Sector 2C de la Necrópolis Alta (2004-2007)», *La Tombe N.º 1 à la Nécropole Haute*. (Nova Studia Aegyptiaca VIII, Oxyrhynchos III). Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 179-183.

Padró Parcerisa, J.; Ibrahim Amer, H.; Castellano, N.; Erroux-Morfin, M.; Mangado, M.ª L.; Martínez García, J. J.; Mascort Roca, M.; Pons Mellado, E.; Rodríguez, N. I. y Subías, E. (2007): «Memòria provisional dels treballs arqueològics duts a terme a Oxirrinc (El-Bahnasa, província de Mínia) durant la campanya de 2007», *Nilus*, 16, pp. 5-14.

Petrie, W. Fl. (1896): *Koptos*. Londres: B. Quaritch.

Pons Mellado, E. (2020): «Tumba 16 de época Saíta de la Necrópolis Alta», *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta*, 2 vols. (Nova Studia Aegyptiaca XI, Oxyrhynchos V). Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 503-552.

Rada y Delgado, J. de D. (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional que se publica siendo Director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez. Sección Primera, Tomo I*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

Roeder, G. (1956): *Ägyptische Bronzefiguren*. Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung, VI. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin.

Tiribilli, E. (2017): *The bronze figurines of the Petrie Museum from 2000 BC to AD 400*. GHP Egyptology, 28. Londres: Golden House Publications.

Weiß, K. (2012): *Ägyptische Tier-und Götterbronzen aus Unterägypten. Untersuchungen zu Typus, Ikonographie und Funktion sowie der Bedeutung innerhalb der Kulturkontakte zu Griechnland*. Ägypten und Altes Testament, 81. Wiesbaden: Harrassowitz.

Arcóbriga: «la Caseta de Cerralbo»

Cerralbo's Hut in Arcóbriga

Luis Alberto Gonzalo Monge (c.arcobriga@gmail.com)
Centro de Estudios Celtibéricos. Universidad de Zaragoza. España

Resumen: Se presenta un resumen de los trabajos de control y seguimiento arqueológico de la actuación arquitectónica de rehabilitación de la Caseta de Cerralbo para su uso como Punto de Información. Se localizaron, bajo las estructuras excavadas por Cerralbo, niveles vírgenes cubiertos por una capa uniformizada que acusa una posible nivelación. Estos estratos inferiores marcan una antigüedad de sellado hacia el cambio de era. Lo esencial del hecho es que las excavaciones de Cerralbo no muestran sino los niveles marcados por los monumentos de la última fase de la ciudad.

Palabras clave: Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo. Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos. Ciudades celtíbero-romanas.

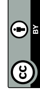
Abstract: A summary of the archaeological monitoring and control works of the architectural restoration work of "la Caseta de Cerralbo" for use as an Information Point is presented. Under the structures excavated by Cerralbo, virgin levels covered by a uniform layer that shows a possible leveling were found. These lower strata mark a sealing antiquity towards the change of era. The essence of the fact is that the excavations of Cerralbo only show the levels marked by the monuments of the last phase of the city.

Keywords: Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo. Alto Jalon. Archaeological discoveries. Celtiberian-Roman cities.

Entre los años 2006 y 2008 se efectuaron en el yacimiento de Cerro Villar (Monreal de Ariza, Zaragoza) una serie de intervenciones, financiadas por programas Leader Plus de la Unión Europea, de las que se destaca la realizada en el edificio termal de la cual dimos cuenta en el número 34 de esta revista (Gonzalo, 2016).

Dentro de esta serie hay otra actuación: «Trabajos de control y seguimiento arqueológico en la actuación arquitectónica de rehabilitación de la Caseta de Cerralbo», que, a pesar de ser accesoria a otra de carácter arquitectónico, no debemos de pasar por alto dada su importancia en el contexto de investigación sobre la ciudad.

La popularmente llamada «Caseta de Cerralbo» consiste en un pequeño edificio de unos 30 m^2 de planta que fue construido para la logística, vestuario y almacén de las excavaciones realizadas a principios del siglo pasado por Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, descubridor



Recibido: 29-09-2021 | Aceptado: 25-11-2021



Fig. 1. Plataforma inferior de la ciudad de Arcóbriga: a la izquierda, la muralla «celtibérica», la Caseta de Cerralbo en el centro y las termas al fondo.

y excavador de la ciudad de Arcóbriga[1]. Se sitúa aproximadamente en el centro de la plataforma inferior de las dos que componen la ciudad (fig. 1); está compuesta por dos salas separadas por un muro medianil: la que mira en dirección oeste está cerrada, con acceso por medio de una angosta puerta central; la otra habitación se encuentra completamente abierta, solamente protegida por los muros laterales. El estado era de abandono total, de tal forma que las opciones eran la demolición definitiva o la rehabilitación para su uso como espacio de información. Teniendo en cuenta las necesidades del yacimiento y que el edificio ya cumplía la venerable edad de cien años, se decidió la segunda opción.

Enseguida comprobamos que para su levantamiento se habían reutilizado materiales antiguos y los cimientos se apoyaban, en parte, en muros romanos. Además, la sala abierta se encontraba invadida por la expansión de una terrera inmediata[2], la cual había que retirar. Al levantar la parte

---

[1] Aguilera da cuenta de estas actuaciones en su obra de 1909 (Aguilera y Gamboa, 1909: 106-133) y en sus inéditas *Páginas de la Historia Patria*, t. V-, que recoge M. Beltrán (Beltrán, 1987: 10-45) en un texto profusamente comentado. Por otra parte, se reproduce el texto de 1909 en la edición de la Librería Rayuela. esta vez con comentarios de C. Jiménez (Jiménez, 1999: 47 y ss.). No obstante, no se ha podido localizar documentación de las excavaciones realizadas entre 1911 y 1922, aparte de unos negativos fotográficos localizados en el Museo Cerralbo (Jiménez, y Caballero, 2002: 31-50).

[2] Las terreras de excavación no se retiraron nunca, sino que permanecieron al lado de las estructuras descubiertas y con el paso del tiempo han vuelto a cubrir parcialmente estas. Es un problema de las circunstancias del momento que se relata muy bien en *Páginas de la Historia patria* (Beltrán, 1987: 20-21).



Fig. 2. Vista de la calle delante de la caseta; en primer término, la cloaca.

exterior de esta terrera, en un espacio de 8 m delante de la caseta se encontró un pavimento de gravas compactadas que se extendía de forma paralela al eje de la caseta sin solución de continuidad con una anchura aproximada de 4,5 m; se estructuraba en dos capas superpuestas, de igual aspecto, pero claramente diferenciadas, de unos 30 cm de grosor cada una; estaba delimitado a ambos lados por muros de diferente tipología y consistencia, lo que constata su pertenencia a una calle o calzada interior.

Paralela a estas estructuras y en el lado oriental de la calle, se descubrió una zanja, parcialmente protegida por alineaciones de piedras, de aproximadamente 60 cm de ancho que constituiría las canalizaciones de las cloacas. Se descubre también una estructura semiembutida en la calzada cuya base principal se compone de dos grandes losas planas y que parece constituir la base de una alcantarilla. Se realizó una cata parcial de la cloaca, encontrándola rellena de zahorra muy poco compactada que apenas contiene materiales arqueológicos. Se puede distinguir también la existencia de una impermeabilización de la conducción con una posible arqueta en *opus caementicium* que se encuentra muy deteriorada, pudiendo aproximarse a unas medidas de 60 cm de ancho por un metro de profundidad (fig. 2).

En el lado occidental de la calle, lindando con la caseta, no se han localizado conducciones hidráulicas. Se efectuó la limpieza de material posdeposicional, terreras, encontrando la evidencia de esta naturaleza en varios paquetes de tejas modernas, perfectamente conservadas, que debieron de sobrar en la cubierta del edificio. Debajo de este nivel, en la esquina SE, se detectó un muro que conectaba en ángulo con el cimiento del edificio y acababa en una losa con orificio que resulta un quicio de puerta. El suelo era de arcilla endurecida y, puesto que era conveniente conocer la potencia de los cimientos de la caseta, se consideró pertinente realizar una cata de 2 × 2 m en este punto.

En esta cata apareció un estrato de manteados de barro endurecidos, procedentes de la caída de un tapial, y, bajo este, un nivel con cenizas que colmataba varios hoyos de aproximadamente 40 cm de diámetro por 30 de profundidad excavados en la arcilla natural y con rastros de rubefacción; dos de ellos se encuentran conectados y con un fondo de escoria a determinar. La ceniza contiene exclusivamente elementos metálicos: un gran porcentaje de virutas de hierro, escorias y fragmentos

de metales varios –cobre y plomo– por lo que podemos teorizar que el espacio formaba parte de una ferrería o alguna actividad relacionada con el metal.

En la habitación occidental se procedió a la limpieza del suelo, encontrando un muro de piedras de mediano tamaño y unos 35 cm de grosor que la corta desde la esquina NW a la SE. En el lado oriental de este muro se prolonga el mismo tipo de pavimento que en la otra sala, un solado de piedras y tierra bien compactado, pero en el occidental se encontró una caída de adobes que cubrían un nivel con huesos, cenizas y material cerámico (fig. 3).

Problemática y materiales

Puesto que se trataba de un trabajo de control y seguimiento de una obra arquitectónica, la actuación se realizó bajo criterios de mínima intervención, abriendo las catas necesarias para documentar los restos arqueológicos, pero sin incidir en lo que sería una actuación profunda que hubiera exhumado totalmente la zanja de las cloacas y posiblemente hubiera desmontado parcialmente la alcantarilla para reconocer su funcionamiento. Otro tanto ocurre con el entorno de la caseta, sobre todo en el caso de la cata con los hoyos, en que considerando que, vista la posibilidad de existencia de más unidades del mismo tipo, lo correcto era reservarse para una intervención posterior en la que se habilitarían estrategias exclusivas en el tratamiento de semejantes estructuras.

Podemos adelantar que tanto aquellos materiales rescatados de la terrera como los localizados en la calzada se ajustan a la cronología estimada tradicionalmente para el yacimiento de Arcóbriga –siglos I y II d. C.– con una evidente tendencia a acortar los primeros momentos hacia la época Flavia[3], en perfecta consonancia con la magnífica relación de cerámicas romanas en la obra dirigida por Caballero Zoreda (Caballero, 1992).

Sin embargo, en el resto de la intervención, que se realiza sobre niveles intactos, se vislumbran elementos novedosos: entre los elementos metálicos exhumados de los hoyos se encontró una moneda perteneciente a la ceca de *Calagurris* con una cronología hacia el principado de Augusto, antes del 27 a. C.[4]. En el conjunto cerámico que se halló bajo la caída de adobes del interior de la caseta se cuentan fragmentos de vaso de barniz negro, algo que puede relacionarse con los resultados de las actuaciones en el espacio campamental situado al sur de la ciudad (Gonzalo, 2004: 353-367).

Conclusiones

En la intervención realizada por el marqués de Cerralbo se utilizaron las calles para depositar las terreras procedentes de la excavación de las casas aledañas. Es esta una conclusión determinante para el desarrollo de la investigación en la ciudad, ya que la ordenación de las terreras indica la estructura de la red urbana. La existencia de una red de alcantarillado también tiene su evidente importancia, ya que en ningún momento la documentación conservada la nombra. Nos confunde su colmatación con zahorra limpia, pero nos inclinamos por la posibilidad de que esta se realizara en momentos muy avanzados de la ciudad, cuando el mantenimiento se hizo insostenible y las cloacas se convirtieron en un problema más que en una comodidad.

---

3 Conjunto muy en consonancia con el de las termas, con aplastante mayoría de fragmentos de H 37 en la cerámica *sigillata*, y abundancia de H 15/17, si bien en los estratos no excavados en el siglo pasado hay presencia de cerámica gálica e incluso algún fragmento de barniz negro muy tardío o de imitación.

4 As de *Calagurris* a nombre de los *duumviri* Q. Antoni y L. Fabi (Andrés, 2002: 69; Aguilera, 2015: 490). Presenta orificio central.

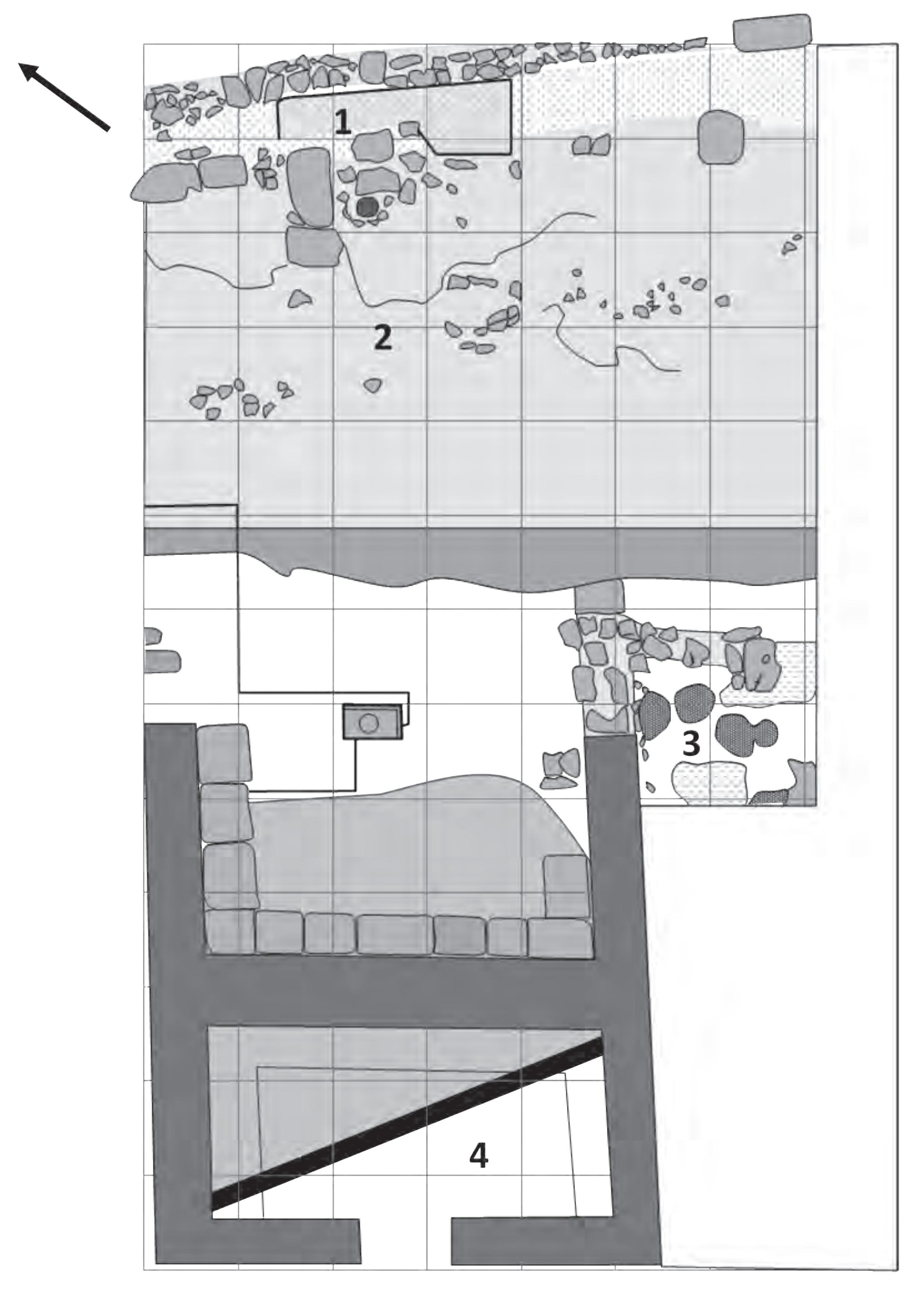


Fig. 3. Planta de la actuación sobre cuadricula de 1 m. 1. Cloacas y alcantarilla; 2. Calle; 3. Hoyos de fragua; 4. Interior de la caseta.

La singular excavación del siglo pasado parece que se hizo siguiendo los muros pétreos, deteniéndose cuando se llegaba a un pavimento firme o que simplemente no aportaba materiales; este es el caso de los hoyos descritos que quedaron protegidos por los manteados de barro, fácilmente confundibles con suelos apisonados. Estos datos nos hacen reafirmarnos en la idea de que el yacimiento de Arcóbriga está solo parcialmente excavado –exclusivamente en los niveles imperiales– y no agotado. Los espacios tratados en la presente intervención son reducidos para llegar a conclusiones definitivas, pero todo apunta a que en un momento dado se destruyen y

nivelan unas estructuras endebles para construir sobre ellas otras más consistentes con base pétrea. Es este instante en el que la ciudad adquiere su división ortogonal, con calles rectas y adaptadas al paso de vehículos, además de su red de alcantarillado. La destrucción (en circunstancias todavía desconocidas) de los edificios de época republicana sella unos niveles a los que las excavaciones del siglo pasado no acceden, ya que toman como referencia los muros de piedra de las habitaciones más modernas.

Quizás haya que relacionar este importante impulso edilicio con la concesión del estatuto de «*municipium Flauium*» a partir del 70 d. C. (Andreu, 2003). Los datos apuntan también a un entorno por encima de la segunda mitad del siglo I para la remodelación más importante de las termas[5].

La propuesta plantearía la extensión de la ciudad de época republicana y augustea hacia una zona marginal (dedicada anteriormente a actividades molestas como puede ser una actividad siderúrgica)[6] y la ordenación de esta en calles paralelas con red de alcantarillado y manzanas de edificios estructuradas. Este principio se ajustaría con cierta comodidad a la justificación de la existencia de la gran muralla interior de tipología claramente más antigua, la única con aparejo de tradición celtibérica. Esta muralla dividiría la plataforma superior o «Ciudad Patricia», en terminología de Cerralbo, de la «Ciudad Plebeya» o plataforma inferior, que adoptaría una estructura adaptada a los usos del mundo romano imperial: foro y barrios residenciales de *insulae* separadas por calles rectas.

Bibliografía

Aguilera Hernández, A. (2015): *Imágenes para una nueva Roma: iconografía monetal de la colonia Caesar Augusta en el periodo julio-claudio*. Tesis doctoral dirigida por María Almudena Domínguez Arranz. Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/46985>.

Aguilera y Gamboa, E. (1909): *El Alto Jalón: Descubrimientos arqueológicos*. Madrid: Fortanet.

— (1911): *Páginas de la Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas*. Madrid (inédita). Archivo Museo Cerralbo.

Andrés Hurtado, G. (2002): «Municipium Calagurris Iulia Nassica», *Kalakorikos*, n.º 7, pp. 51-78.

Andreu Pintado, J. (2003): «Incidencia de la municipalización flavia en el *conventvs caesaravgvstanvs*», *Saldvie*, n.º 3, pp. 163-185.

Beltrán Lloris, M. (1987): *Arcóbriga*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Caballero Zoreda, L. (1992): *Arcóbriga II: Las cerámicas romanas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Gonzalo Monge, L. A. (2004): «Arcóbriga: avance de las intervenciones 2003 y 2004», *Kalathos*, 22-23, pp. 353-367.

— (2016): «Las termas de Arcóbriga, intervención 2006», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 34, pp. 431-438.

Jiménez Sanz, C. (1999): «Reflexiones y apuntes sobre la obra *El Alto Jalón: Descubrimientos arqueológicos*», *El Alto Jalón: Descubrimientos arqueológicos*. Sigüenza: Librería Rayuela, p. 47.

Jiménez Sanz, C., y Caballero Casado, C. (2002): «La ciudad de Arcóbriga en el Museo Cerralbo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 20, pp. 31-50.

5 Se localizan dos monedas, un denario y un as de Domiciano de la serie de Minerva con lanza y escudo (RIC-740, RIC-330), ambos en niveles anteriores a una reforma que se puede considerar la principal (bajo el brocal del *apodyterium* y en la monumentalización de la piscina frigidaria). Somos conscientes de que el hallazgo de monedas solamente nos da una cronología *post quem* que, complementada con el material cerámico, apunta efectivamente a ese final del siglo I d. C. (Estamos en vías de un estudio del material numismático disponible de Arcóbriga a pesar de que esté mayoritariamente fuera de contexto).

6 Actividad de trabajo del hierro que concuerda perfectamente con el uso de material férrico en el *praefurnium* de las termas (Gonzalo, 2016: 434-435) y la investigación que estamos llevando a cabo actualmente sobre la explotación de las minas de hierro en el entorno de Arcos de Jalón.

Sobrevivir en tiempos de la COVID-19. La experiencia del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia)

Survive in time of Covid-19. The experience of the Iberian Art Museum El Cigarralejo (Mula, Murcia. Spain)

Virginia Page del Pozo (mariav.page@carm.es)
Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia). España

Resumen: Explica las actuaciones del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo para acercarlo al público durante el confinamiento y en los meses posteriores. También la creación de actividades *online* (y posteriormente presenciales) ante la drástica reducción de visitantes que era necesario recuperar, a la vez que mostrarlo a las personas que, por diferentes motivos, no podían acceder al mismo.

Palabras clave: Pandemia. Confinamiento. Actividades. Talleres. Visitantes. Nuevas tecnologías. Didáctica.

Abstract: It explains the actions of the Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo to bring it closer to the public, during confinement and the difficult months that followed. Also the creation of on-line and later face-to-face activities, given the drastic reduction in visitors that it was necessary to recover, while showing it to people who, for different reasons, cannot access it.

Keywords: Pandemic. Confinement. Activities. Workshops. Visitors. New technologies. Didactic.

No es necesario incidir en que, desde el 11 de marzo de 2020, cuando la Organización Mundial de la Salud reconoció la existencia de una pandemia que afectaba a un centenar de países, con miles de contagios y de fallecidos, la situación provocada por esta ha repercutido en todos los aspectos que rodeaban a nuestras vidas. Desde hace casi dos años, forma parte de la rutina diaria, que se ha transformado drásticamente tanto a nivel personal, como laboral y social. Los museos no quedaron al margen de este escenario, ya que creó un estado de miedo, intranquilidad, nerviosismo e incertidumbre en la ciudadanía, al desconocer en los inicios una buena parte de su patología, aunque sí las consecuencias, puesto que afecta a las personas de diferente manera y grado de intensidad.

Al igual que otras instituciones museísticas, tras el impacto inicial, al cerrarlos al público, a la investigación e incluso a su personal, –en este caso, durante un mes–, salvo la limpieza-desinfección y la seguridad, se vio desde casa con el penoso «teletrabajo», la necesidad de analizar la situación, aceptarla y adaptarse a la misma: básicamente crear estrategias que permitieran desempeñar sus funciones, especialmente la social y la divulgativa, motivo por el que en la medida de lo posible hubo que descubrir e idear distintos sistemas para ofrecer al público información sobre el contenido,

Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 05-11-2021



Fig. 1. Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo.

la actividad y las colecciones del Museo. En definitiva, mantenerlo vivo, llegando al máximo número de personas puesto que tenían la opción de entrar a él desde casa.

Uno de los problemas detectados es la ubicación de este centro, en un municipio con tan solo 17 000 habitantes, incluidas las seis pedanías que componen la localidad de Mula. La zona fue cerrada perimetralmente desde el principio; es decir, una vez reabierto el Museo, tras su confinamiento, solo podían visitarlo los vecinos de Mula.

Otra cuestión era la poca afinidad o falta medios por parte de los mayores para acceder a las nuevas tecnologías e incluso de disponer de un ordenador personal con internet y el escaso ánimo para aprender a manejarse con ellas. Además, muchos jóvenes no aprovechan las ofertas culturales, ya sea por escasez de recursos o de interés por su pasado histórico, a menos que vayan motivados y dirigidos por sus profesores desde el centro escolar o por los padres y tutores desde la vivienda familiar.

Contamos además con un presupuesto limitado y, en una buena parte se empleó para adecuar los espacios del Museo a la normativa de seguridad ante la COVID-19 que dictaban las autoridades sanitarias y el sentido común, con los puntos de desinfección; cartelería e información sobre las medidas adoptadas; indicación del nuevo itinerario a seguir, con el fin de evitar aglomeraciones y posibles contagios; colocación de mamparas de protección en los puntos de recepción e información del Museo, etc. Además del incremento de las horas de limpieza y de la compra de productos específicos. Por último, la adquisición de los equipos de seguridad del personal, como geles desinfectantes o mascarillas, al principio, difíciles de adquirir, dada la gran demanda existente. Cambios para conseguir que su reapertura fuese segura para los trabajadores y usuarios, creando confianza en estos últimos, para recuperarlos progresivamente.

En los inicios, lo más llamativo fue la desaparición de visitantes e investigadores presenciales, para, meses después, recobrar a un pequeño porcentaje de los grupos de estudiantes que antes acogíamos y que han sido sustituidos por adultos individuales, pequeños grupos de no más de 4 individuos adultos o con algún niño, y nada más. Pero no se aceptó la desaparición de estos espacios con todas las posibilidades que ofrecen, entre otras de «educación no formal», con la ayuda de múltiples talleres plásticos que siempre han fomentado la formación, la creatividad, la participación, las habilidades personales, la integración y diversidad, el trabajo en equipo, y por qué no, la diversión aprendiendo. Además de ser un punto de encuentro donde las personas interesadas pueden participar en numerosas actividades culturales como conferencias, presentaciones de libros, conciertos o visitar la exposición temporal del momento, por citar las más usuales.

Una de las ventajas de las poblaciones pequeñas es que existe un contacto estrecho y directo entre sus habitantes y los organismos e instituciones locales. Motivo por el que se contó con el inestimable apoyo de los medios de comunicación, especialmente con RTV y la prensa local. Así, los periodistas de «Tele Mula», para poder paliar la falta de programación nueva, potenciaron la emisión de ediciones antiguas sobre el Museo de El Cigarralejo, además de sugerirnos rodar, con el móvil personal, pequeños *spots* publicitarios sobre el Museo, de un par de minutos de duración, que posteriormente emitía dicha televisión. No faltaron entrevistas para la radio y prensa, lo que mantuvo una cierta expectación cultural entre el público del municipio.

Incluso grabaron dos exposiciones temporales organizadas con la colaboración de nuestra Asociación de Amigos del Museo (ASAMIC) y exhibidas en ese tiempo en el Museo. La visita virtual podía hacerse desde la página web del Museo, junto a la explicación simultánea de los organizadores, sobre su contenido, de unos veinte minutos de duración. Hay que destacar «La pasión por el coleccionismo», muestra de veintiocho colecciones de objetos variados y curiosos, pertenecientes a otros tantos socios de ASAMIC, quienes cedieron temporalmente parte de sus colecciones para el disfrute de todos. En ella podían verse los tradicionales repertorios de numismática, billetes o sellos, y otros de planchas antiguas, chapas de botellas de cerveza, perfumes, vasos de chupito, cajas de música e instrumentos musicales del mundo, cajas de cerillas, casitas en miniatura, réplicas de cerámicas arqueológicas, de cerditos, hadas o brujas, y un largo etcétera.



Fig. 2. Cartel de exposición sobre modelismo.

También destaca «Modelismo. Un Mundo en miniatura», organizada por la AMRM (Asociación de Modelistas de la Región de Murcia), con más de 200 modelos a escala de las diferentes categorías del modelismo: aviones, vehículos civiles y militares, barcos, figuras históricas y de fantasía, escenas de distintos periodos históricos de España y wargames. Obras de destacados artistas murcianos, con gran nivel de detalle y realismo, algunas ganadoras de prestigiosos concursos nacionales.

Paralelamente hubo otras propuestas *online*, utilizando diversas redes sociales (YouTube, Facebook y la página web del Sistema Regional de Museos), ya fueran puntuales o elaboradas periódicamente.

Actividades presentadas

1. «Descubre nuestras colecciones». Fichas didáctico-informativas

Iniciativa del Servicio de Museos y Exposiciones en el que se integra este Museo, cuya gestión compete a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, en la elaboración de una ficha didáctica sobre piezas relevantes de la colección estable del centro. Todas disponían de una actividad para los más jóvenes, vinculada al objeto arqueológico presentado en la ficha. Fueron analizadas unas tres piezas semanales y, hasta la fecha, hay disponibles 100 fichas que pueden descargarse en la página museosregiondemurcia.es. Aunque se publicitaron por las vías ya mencionadas, dado el interés que suscitaron, está prevista su edición en formato de libro.



Fig. 3. Publicidad del torneo ajedrez.

2. «1.er Torneo *online* de ajedrez para aficionados», 16 de abril de 2020, con un aforo de 1000 personas

Se ofertaron dos categorías, pero celebradas simultáneamente: una para escolares de entre 6 y 12 años y la segunda para adultos, de 13 años en adelante. Con ello se buscaba fomentar la práctica de este deporte-ciencia desde casa, con la idea de que los participantes descubrieran las diversas modalidades que hay en internet, sin desplazamientos, buscando el entretenimiento a la par que mejorar aspectos importantes de la vida como la concentración, el control de los impulsos, la creatividad, el razonamiento, la toma de decisiones, el respeto, el miedo al fracaso, etc… (fig. 3).



Fig. 4. Vídeos *Más allá de las vitrinas*.

3. Realización de vídeos didácticos por la Asociación de recreación histórica Legio I

Con vídeos cortos basados en los materiales arqueológicos que custodia el Museo, el usuario puede vivir la historia narrada. El vídeo promocional de la serie *Más allá de las vitrinas*, se presentó el Día Internacional de los Museos de 2020 y ya se han publicado seis capítulos: dos de recetas de comida romana: *garum sociorum* y *bucellatum*; dos acerca de la industria textil en época ibérica: el hilado y tejido, en base a los restos de tejidos y útiles empleados en su elaboración de la colección del Museo de El Cigarralejo, y otro sobre el esparto en la antigüedad. Finalmente, dos más sobre los juegos antiguos en el mundo romano, ya sean de azar o de estrategia, con unas reglas comprensibles y las fichas o tableros usados en la contienda, son sencillos de elaborar. Es otra forma de aprender la historia de manera amena y repleta de anécdotas curiosas (fig. 4).

4. «Talleres paso a paso»
Con tutoriales, se anima a la práctica de interesantes y entretenidas actividades enfocadas al mundo ibérico y que pueden hacerse desde casa o en el centro escolar. En ellas se intercala información sobre la materia a tratar, con la realización paso a paso de un objeto inspirado o vinculado a la cultura ibérica. Para su elaboración se sugieren materiales reciclados y fáciles de obtener.

Actualmente hay dos propuestas: la realización de la espada más característica de esta sociedad, la falcata, y otra de adornos navideños decorados con los motivos ibéricos que aparecen representados en las cerámicas pintadas tardías. En ambos casos, con unas completas explicaciones tanto sobre esta arma ofensiva ibérica, como sobre el origen y significado de la Navidad y de las cerámicas ibéricas pintadas.

5. Visita virtual al Museo: «Te llevamos el museo al cole»

Lo que más aceptación ha suscitado ha sido la oferta del Servicio de Museos y Exposiciones, dependiente de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, de realizar visitas virtuales guiadas y gratuitas, a partir de recreaciones virtuales elaboradas para tal fin, a los seis museos de nuestra región, y entre ellos, El Cigarralejo. Era la alternativa viable para participar de forma conjunta, los escolares en el aula o desde su domicilio, con la ayuda del ordenador vía internet, en el recorrido por las salas del Museo. La visita es de la mano de un guía turístico que, en tiempo real, interactúa con ellos y responde a sus dudas o intereses, al igual que en una video-conferencia o en un chat.

Se era consciente de que esta alternativa no puede sustituir la presencia viva de los visitantes, pero permite que, durante el paréntesis obligado por los protocolos sanitarios, no se perdiera la tradicional visita a los museos de la Región ni la experiencia de vivir nuestra historia desde una perspectiva lúdica y gratificante. Lógicamente, los colegios no fueron los únicos beneficiados de esta atractiva oferta, también estuvo y sigue estando disponible para otros colectivos, como centros de mayores, grupos especiales o para familias y asociaciones diversas que solicitan las visitas virtuales guiadas. Se mantiene, puesto que, al margen de la pandemia, contamos con grupos que habitualmente no pueden desplazarse a visitar el Museo por su situación laboral-horaria, por la gran distancia existente entre ambas localidades –y el consiguiente coste económico y la falta de recursos– o por otras causas. Así, gracias a las nuevas tecnologías, existe la posibilidad de conocerlo de forma virtual, y quizás sea el incentivo para que en un futuro algunos lo visiten presencialmente.

6. Varios

Se ha incidido en las actuaciones más novedosas, aunque no son exclusivas del Museo de El Cigarralejo, pues otros muchos han adoptado fórmulas similares. No obstante, su ejecución fue muy gratificante puesto que contó con la aprobación y el apoyo incondicional de una buena parte del público, que en numerosas ocasiones nos alentaban a seguir en esa línea de trabajo. Entre las actividades puntuales, hay que destacar la presentación de libros, con la participación de los autores y especialistas en las materias. Al finalizar, los participantes intervenían desde la plataforma planteando dudas o expresando sus opiniones.

No han faltado conferencias con varios contertulios, con el fin de hacerlas más amenas, entre las que destacaremos «Vino para los aristócratas. El consumo del vino en la cultura ibérica», con la asistencia de cuatro especialistas que mantuvieron vivo el interés de los oyentes, en directo. En esta ocasión, colaboró la oficina técnica del Ayuntamiento de Mula, que facilitó los medios técnicos para su organización y mantuvo el enlace durante varios meses en la página municipal, para poder visualizarla en cualquier momento. O alguna colaboración en fechas señeras como el «Día

del Libro», con la inclusión de un texto clásico alusivo a un tema fundamental de la cultura ibérica, concretamente el esparto, por su abundancia en la zona, por tener múltiples aplicaciones en la vida cotidiana y, sobre todo, porque hay restos de tejidos trenzados de esparto crudo procedentes de la necrópolis de El Cigarralejo, de mediados del siglo IV a. C.

Por último, citar la realización del vídeo *Echando la vista atrás. Mirando hacia adelante*, un recopilatorio de las actuaciones más relevantes de este centro a lo largo de su andadura, organizadas con motivo del Día Internacional de los Museos.

Reflexiones finales

Con el correr de los meses, se ha recuperado la actividad anterior a 2020, con atención a investigadores, estudiantes en prácticas, con las visitas guiadas presenciales gratuitas, colaboración con otras instituciones…, aunque con restricciones a nivel de aforo y añorando la presencia de los numerosos grupos de escolares que nos acompañaban en la visita al Museo, en las exposiciones temporales y, sobre todo, en los talleres didácticos que siempre lo han caracterizado por la calidad y variedad de los mismos.

Con este texto no se pretende hacer un estudio detallado de la situación de los museos ante la pandemia, tarea ya realizada con gran acierto y con una ingente cantidad de datos, entre otros, por el Observatorio de Museos de España (OME). El interés consiste en plantear cómo, un pequeño Museo de titularidad estatal, con gestión dependiente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y ubicado en un localidad con poca población, se ha visto afectado, al igual que otros grandes museos nacionales, por los avatares económicos y, en esta ocasión, por una pandemia que nos ha obligado a reaccionar y replantearnos nuestro papel en la sociedad. No solo como encargados de coleccionar, conservar, exhibir, investigar y educar en nuestro rico legado arqueológico, histórico o cultural, sino como instrumentos al servicio de la sociedad, cuya labor debe ser un medio que contribuya al enriquecimiento y a la transformación de la misma. Y cómo estos objetivos se ven truncados en un primer momento por las restricciones sanitarias, pero cómo con buena voluntad, apoyo de otros organismos, instituciones y personas concienciadas, así como con la ayuda de la tecnología, podemos conseguir generar la base de una nueva etapa en la cultura.

Los museos disponen de una gran capacidad de adaptación y, la necesidad de cambios, se ha convertido en una ocasión para poner en práctica las recientes herramientas y técnicas de divulgación para llegar a un público más numeroso, heterogéneo y distante, al aprovechar las redes sociales; generar contenidos audiovisuales; organizar actividades participativas de recreación para conocer en primera persona la vida en la antigüedad; renovar y ampliar el enfoque interactivo actual; crear actividades *online*; acordar métodos de funcionamiento con los centros educativos y organizar y fomentar actividades que los usuarios pueden hacer desde sus casas.

Con todas estas herramientas se ha conseguido que el Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo, juegue un importante papel en la dinámica cultural de Mula y por extensión de la Región de Murcia.

El Museo desde dentro

Arqueología de los paisajes sonoros: una Vitrina CERO dedicada al sonido de la Prehistoria y la Protohistoria

Archaeology of Sound Landscapes: A ZERO Showcase Dedicate to the Sound of Prehistory and Protohistory

Susana de Luis Mariño (susana.deluis@cultura.gob.es)
Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones. Museo Arqueológico Nacional. España
Ruth Maicas Ramos (ruth.maicas@cultura.gob.es)
Dpto. de Prehistoria. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: En el marco del programa de micro-exposiciones conocido como Vitrina CERO, y coincidiendo con la celebración del Año Internacional del Sonido, la colaboración entre los Departamentos de Prehistoria y Protohistoria y Colonizaciones ha permitido mostrar un interesante conjunto de instrumentos sonoros y desarrollar diversas actividades de estudio y divulgación en torno a ellos. Así mismo, la revisión de fondos llevada a cabo para esta pequeña exposición ha permitido dar a conocer el único fragmento de *aulós* conocido en España. Con estas actividades se ha pretendido difundir un tema poco tratado en nuestro ámbito, dando a conocer la importancia como fuente de percepción, comunicación y creatividad, que para nuestros antepasados más remotos tuvo el sonido.

Palabras clave: Arqueoacústica. Museo Arqueológico Nacional. Instrumentos. Arqueología del sonido. Música. *Aulós*.

Abstract: Within the framework of the micro-exhibitions program known as ZERO Showcase and coinciding with the celebration of the International Year of Sound, a small exhibitions has been developed. A collaboration between the departments of Prehistory and Protohistory and Colonizations has allowed us to show an interesting set of sound instruments and carry out various study and dissemination activities around them. Moreover, the review of the museum's funds conducted for this small exhibition has made it possible to publicize the only known fragment of *aulós* in Spain. With these events, we have tried to communicate a subject little discussed in our field, making known the importance as a source of perception, communication and creativity, which for our most remote ancestors had the sound.

Keywords: Archaeoacustic. Museo Arqueológico Nacional. Artefacts. Archaeology of sound. Music. *Aulós*.

Recibido: 25-05-2021 | Aceptado: 27-11-2021



Fig. 1. Vitrina CERO: «Arqueología de los paisajes sonoros» (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Introducción

La Vitrina CERO denominada «Arqueología de los paisajes sonoros» se expuso en el Museo Arqueológico Nacional (MAN) entre octubre de 2020 y enero de 2021. (Disponible en: <http://www.man.es/man/exposicion/vitrina0/20201005-paisajes-sonoros.html>. [Consulta: 23 de marzo de 2022]). Se organizó para conmemorar el Año Internacional del Sonido, efeméride para la cual el Museo también puso en marcha otras actividades como la anterior Vitrina CERO «La música en la Antigua Grecia» (coordinada desde el Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas), el itinerario musical para realizar de manera autónoma por las salas de exposición permanente de la institución, la lista de Spotify «Sonidos de la Protohistoria» o las Jornadas sobre las que se hablará más adelante. Además, junto con el área de Comunicación, se llevó a cabo una planificación de publicaciones en redes sociales con diverso material (vídeos, dossier, imágenes, sonidos…) y una difusión a través de los medios de comunicación en la que destacaron las entrevistas radiofónicas para programas como *Radiogramas* de RTVE, *SER Historia*, *Las Mañanas de RNE* o *El Café de la Lluvia*, entre otros.

El diseño de la Vitrina CERO «Arqueología de los paisajes sonoros»

Esta Vitrina CERO es la primera organizada entre dos departamentos: el de Prehistoria y el de Protohistoria y Colonizaciones. Este hecho ha otorgado a la muestra unas características especiales que han condicionado su discurso y selección de piezas. En este sentido, los bienes culturales expuestos abarcaron una cronología amplia (desde hace 16000 años al cambio de era) y una variedad cultural destacable plasmada en las dieciocho piezas seleccionadas (fig. 1).

El título, «Arqueología de los paisajes sonoros», resumía en cinco palabras de qué trataba la muestra: de Arqueología, de paisajes y de sonido. En este último caso es importante precisar que, en este trabajo, vamos a referirnos al concepto de música tal y como es usado por García-Ventura y López-Bertrán (2009a: 39 y 2009b: 130) y que sigue la idea de Blacking (1973: 3-31) de «sonidos humanamente organizados» (Perelló, y Llull, 2019: 107) y combinados de manera coherente de forma más o menos compleja según un código creado culturalmente. No obstante, también se quiso abarcar el estudio de todos los sonidos del pasado, cuyo sentido no tiene por qué ser únicamente musical (Homo-Lechner, 1989: 72-75; García, y Jiménez, 2011: 81).

En lo que respecta al diseño del relato, se optó por una organización a través de las fuentes de estudio de esta disciplina. Por un lado, porque los discursos museográficos no suelen centrarse en explicar los métodos de estudio puestos en marcha para obtener la información final que se presenta en estas instituciones, por lo que constituía una manera novedosa de plantear el discurso. Por otro lado, por destacar la necesidad de conformar equipos multidisciplinares para el estudio de un tema (la arqueología en general y la arqueología del sonido en concreto) cuyos métodos de análisis cada vez son más amplios. De esta manera, las fuentes se organizaron en cuatro bloques espaciales a los que se relacionaron diversas piezas. En cuanto al vocabulario utilizado, prescindimos de la clasificación de Sachs y Hornbostel que identifica cuatro tipos de instrumentos en función de la manera en la que se produce la vibración sonora: aerófonos, membranófonos, cordófonos e idiófonos. Si bien esto nos permitía ser más precisos organológicamente, preferimos utilizar otras denominaciones por parecernos, esta nomenclatura, compleja para su difusión en una vitrina que debe estar adaptada a todos los públicos.

Lo relativo a la museografía se centró en incluir elementos como imágenes y sonidos. En lo relativo a las imágenes, se utilizó un dibujo para ilustrar el uso de la bramadera y su perfil, una fotografía para hacer referencia al uso etnográfico de la trompa en caracola, un gráfico para mostrar conclusiones arqueométricas realizadas sobre las trompetas celtibéricas y una radiografía de un torques para mostrar el interior de su remate sonoro. En lo que respecta al sonido, incluimos un código QR para que los visitantes, con sus *smartphones*, pudieran escuchar dos sonidos de piezas similares a las expuestas y conseguidas a partir de la arqueología experimental.

Un discurso que explica las piezas a través de sus fuentes de estudio

El estudio del sonido del pasado es pluridisciplinar. Por ello, la arqueología musical o sonora estudia las culturas musicales y los sonidos del pasado basándose fundamentalmente en fuentes organológicas, iconográficas y, cuando es posible, en las fuentes escritas antiguas. Este estudio se complementa con otras disciplinas como la etnoarqueología, la arqueometría o la arqueología experimental, sin olvidar la información que proporciona el contexto arqueológico. No obstante, existen otras fuentes de aproximación al tema como la arqueología fenomenológica, la de género y de poder o la cognitiva (Jiménez, 2009: 646-647 y 649-650). Además, tal y como indica R. Jiménez Pasalodos (2009: 649), «la Arqueología Musical debe buscar señales de cambio, continuidad y aculturación en las prácticas musicales en las ocasiones en que el registro arqueológico lo permite».

A continuación, basándonos en la explicación de lo que aporta cada fuente al estudio de la arqueología de los paisajes sonoros, trataremos las piezas que se expusieron en esta Vitrina CERO.

La arqueometría y la arqueología experimental

La primera emplea métodos físico-químicos para los estudios arqueológicos, mientras que la segunda reproduce piezas y comprueba su funcionalidad y características aplicadas.

La arqueometría se ha centrado en los estudios arqueológicos (tafonómicos, traceológicos, osteológicos, difracción de rayos X, etc.) y los acústicos (que se ocupan del estudio de las características físicas del sonido como la altura, intensidad, duración o timbre, así como del análisis técnico de la factura de los objetos sonoros) (Hortelano, 2008: 388). No obstante, esta reproducción sonora debe ser tenida en cuenta con cautela, ya que la acústica conseguida mediante la interpretación a través de la pieza original o de una reproducción varía según la técnica de ejecución (Blacking, 1988: 331-332; Hortelano, 2008: 384-385).

Entendemos por arqueología experimental aquella utilizada como método para corroborar ciertas afirmaciones e hipótesis sobre las técnicas y modos de vida del pasado, pero también sobre la propia formación del registro arqueológico (Dorado, 2014: 171; Morgado, y Baena, 2011: 22). Esta disciplina da sus primeros pasos en el siglo XIX en el ámbito anglosajón, si bien se desarrolla como tal en los años sesenta con la Nueva Arqueología, siendo uno de sus pioneros europeos Hans-Ole-Hansen y sus actuaciones en el Centro de Investigaciones de Lejre, en Dinamarca (Velázquez *et al*., 2004: 3). Desde entonces, la arqueología experimental se ha desarrollado como una fuente empírica desde la que estudiar diversas cuestiones de la antigüedad. En el caso de la arqueología del sonido, se ha centrado en la reproducción de piezas sonoras e instrumentos para completar información tanto sobre su fabricación, como sobre su capacidad de articular sonidos, notas y melodías. No obstante, la reproducción de instrumentos se realiza a través de la organología (cuando contamos con el propio instrumento) o de la iconografía (cuando contamos con la representación de este). Si la copia se realiza únicamente a partir de la iconografía hay que actuar con cautela, pues en ocasiones no se plasmaron representaciones realistas de las mismas, pudiendo ser de tamaños o características diferentes a las reales (Jiménez, 2009: 642). Además, la creación de réplicas se ha utilizado también para la experimentación sonora en diversos espacios con el objetivo de investigar también los entornos en los que estas piezas pudieron haber sido utilizadas (cuevas, abrigos, santuarios, etc.) (Hortelano, 2008: 390).

Esa fuente de estudio, además de en la arqueometría, se apoya en la informática, generando modelos virtuales tridimensionales. Centrada en la reconstrucción de instrumentos sonoros, permite recrear el sonido para llevar a cabo grabaciones que permitan analizar parámetros físicos como el timbre, la intensidad y la altura de los sonidos. A su vez, esto genera la posibilidad de aportar interpretaciones musicológicas o antropológicas como las posibles escalas o el grado de especialización de los músicos y artesanos (Jiménez, 2009: 642).

Las piezas de la Vitrina CERO asociadas a su estudio por parte de estas fuentes fueron una reproducción de bramadera paleolítica y tres piezas de la Edad del Hierro: una trompeta, una placa-pectoral celtibéricas y un torques de oro.

En cuanto a la bramadera, se trata de una réplica de la original localizada en el yacimiento de El Pendo (Asturias). De la original se conservan los dos extremos, lo que permite reconstruir la forma completa. La pieza que expusimos representa el extremo localizado en 1930. El fragmento distal apareció en campañas posteriores. Se trata de una pieza realizada sobre la costilla de un bóvido que está decorada en su cara dorsal con dos cérvidos (probablemente renos) y un posible carnívoro, formando una escena que se completaría con trazos referentes a la vegetación de altas herbáceas y unas pequeñas incisiones, situadas en la parte superior, interpretadas como aves volando. Se conocen poco más de una treintena de bramaderas de hueso entre el norte de España y Francia, pero probablemente se realizaron muchas más sobre madera hoy no conservadas. La arqueología experimental ha permitido reproducirlas para analizar su sonido en distintos espacios (cuevas, valles, montañas, etc.). Gracias a esto, se ha demostrado que el sonido varía según su tamaño (las mayores producirían un sonido más grave y las pequeñas más agudo), la longitud de la cuerda y la intensidad del giro. Así como su alcance depende del espacio en el que se toque. Además, la etnoarqueología ha indagado en el uso que tendrían, siendo comparadas con las churingas rituales de sociedades preindustriales australianas utilizadas en ámbitos rituales o con los llamados «espantalobos» de los pastores europeos. No obstante, en los contextos de uso paleolítico, se han relacionado con reclamos visuales y sonoros para la caza (Barandiarán, 1971 y 2015).

Otra de las piezas expuestas fue la placa-pectoral de bronce procedente de la necrópolis de Cerro Monóbar y de Quintanas de Gormaz (Soria), datada en el siglo III a. C. Su reproducción experimental mostró que el sonido se produce al entrechocar los colgantes durante el movimiento del

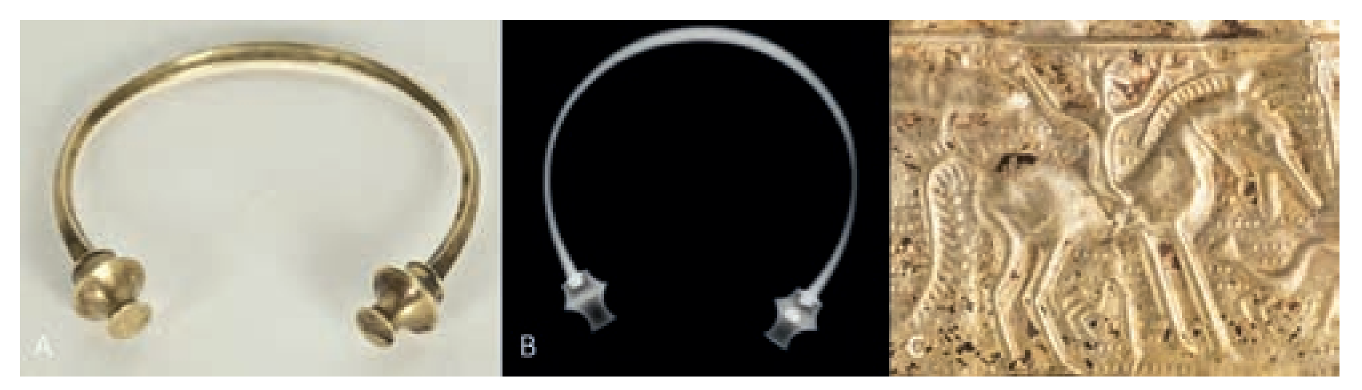


Fig. 2. A. Torques-sonajero expuesto en la Vitrina CERO procedente de Lugo; B. Radiografía que muestra el mecanismo sonoro (IPCE); C. Detalle de la diadema de Moñes interpretado como un individuo que agita el torques sonajero (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

portador. En este sentido, se engloba en el grupo de artefactos sonoros que tintinean aunque esa no sea su función principal. Este hecho es común en piezas de adorno que sirven como complemento de indumentaria (collares, pulseras, fíbulas), configuradas además como un elemento de prestigio social y que, también, emiten sonido con el movimiento del cuerpo (García-Ventura, y López-Bertrán, 2009a: 41; Perelló, y Llull, 2019: 107).

El uso de la arqueometría se ejemplifica en los estudios realizados sobre las siguientes piezas. Por un lado, el torques-sonajero procedente de Lugo (Galicia) con una cronología de entre los siglos V y III a. C., pues su radiografiado permitió evidenciar la presencia, en el interior de uno de sus remates, de un pequeño cuerpo ovoide que generaría sonido al agitarse. Gracias a este estudio, realizado en colaboración con el IPCE en 2012, se identificaron otros dos torques sonajeros en las colecciones del MAN: uno procedente de Cangas de Onís (n.º inventario 33132) y otro de Ribadeo (Lugo) (n.º inventario 1943/9) (García, 2007: 75-78, 87-92 y 118-121). Comparando este hecho con la iconografía de piezas como la diadema de Moñes, estos collares no servirían únicamente como adornos que muestran estatus social, sino también como elementos simbólicos protectores a cuya función ayudaría el sonido producido al ser agitados (Schattner, 2012: 723) (fig. 2).

Gracias a la arqueología experimental y a la arqueometría se han estudiado trompetas celtibéricas como la procedente de Izana (Castil Terreño, Soria) que presentamos en la vitrina, con una cronología del II-I a. C. Elaboradas en cerámica y a torno, podían ser lisas, estar pintadas o contar con figuras zoomorfas modeladas en su pabellón, teniendo un uso concreto en actividades guerreras, simbólicas y propiciatorias. A través de la arqueología experimental se han reproducido estas piezas y la arqueometría ha permitido demostrar su capacidad para articular melodías a través de estudios sobre las escalas musicales que pueden generar (y cuyo gráfico incluimos en la trasera de la vitrina) (Jiménez, 2020; Jiménez *et al.*, 2018) (fig. 3).

La organología

Cuando se cuenta con el instrumento musical, podemos estudiar, a través de la organología, sus características físicas y tipologías. Asociadas a este estudio se expusieron varias piezas como un aerófono paleolítico, un silbato calcolítico y una flauta de la Edad del Hierro.

La flauta o aerófono paleolítico es la pieza más antigua que se presentaba en la vitrina. Se trata de un fragmento mesial de tibia de buitre con una clara perforación intencional y series de líneas paralelas incisas en la misma cara de la perforación. El interés de esta pieza con una modificación tan pequeña radica en su antigüedad y la lógica escasez de este tipo de objetos. En Europa existen aerófonos paleolíticos elaborados en diáfisis de aves como los controvertidos de Divje Babe (Es-

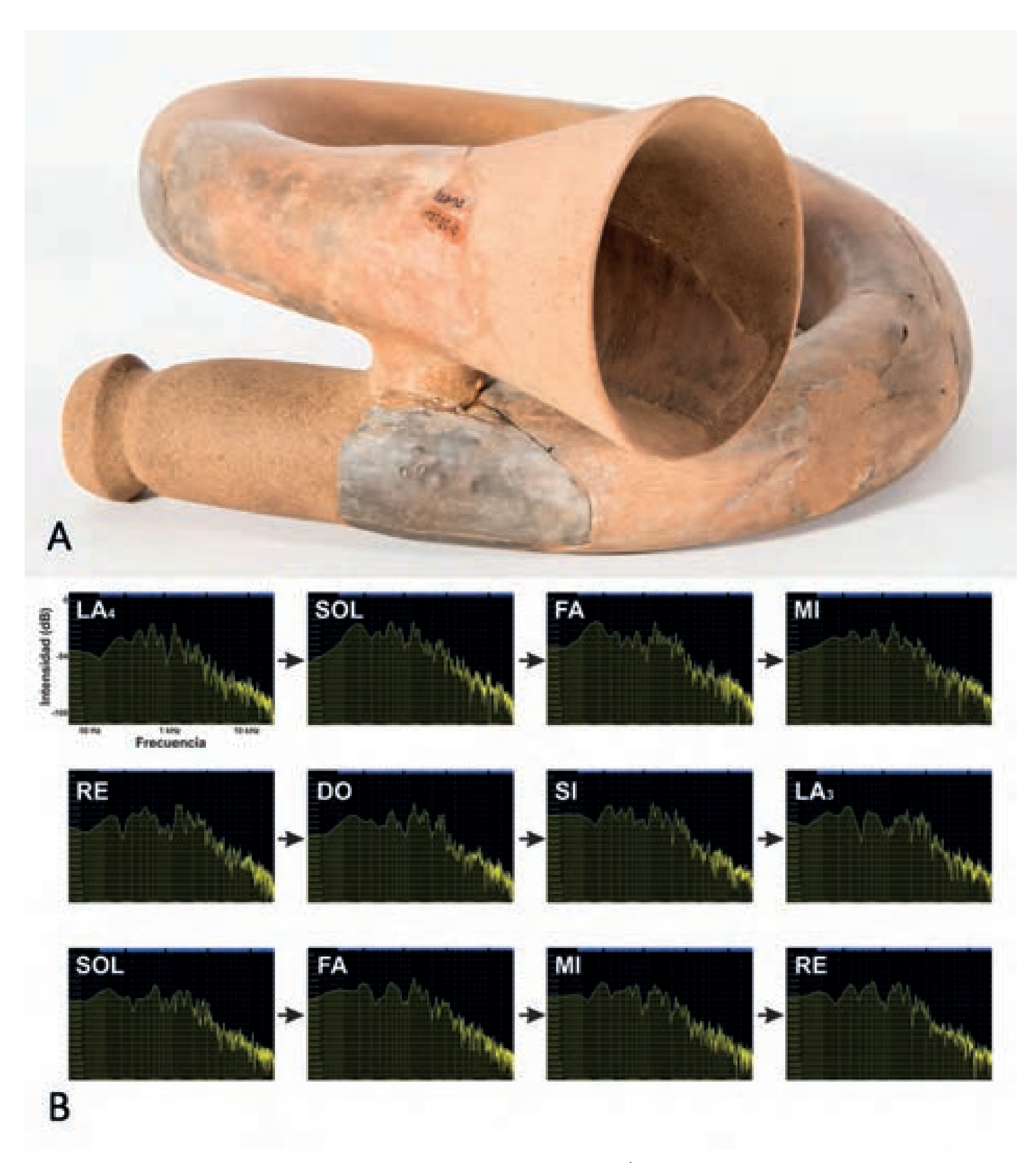


Fig. 3. A. Trompeta celtibérica procedente de Izana (Castil Terreño, Soria) (foto: Ángel Martínez Levas, MAN); B. Espectros de escala descendente realizadas con una réplica de trompeta celtibérica (Jiménez *et al.*, 2018).

lovenia) datados en torno a unos 43 000 años, los de Isturitz en los Pirineos Atlánticos (Francia) con una cronología aproximada de 38 000 años (Buisson, 1991) o los de las alemanas Geissenklösterle y Hohle Fels con 35 000 años. En nuestro país hay que destacar el conjunto de 26 aerófonos neolíticos localizados en Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante) (Martí *et al.*, 2001). Entre los objetos con capacidad sonora de la Prehistoria, las flautas son las que con mayor seguridad se pueden asociar al concepto de música. Especialmente aquellas que presentan una mayor transformación y por ello permiten más variedad de sonidos. Estos instrumentos se relacionan con posibles composiciones musicales y



Fig. 4. Flauta paleolítica sobre fragmento mesial de tibia de buitre. Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria). Hace 16.000-15.000 años. (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

acompañamientos de la danza, probablemente en contextos rituales y festivos, si bien la iconografía de este amplio periodo es poco rica en este sentido. El más repetido de los ejemplos es sin duda el antropomorfo de Trois Frères (en Ariège, Francia), identificado como un hechicero que hace sonar una posible flauta, si bien estos trazos se han interpretado también como un posible arco musical. Es muy probable que, como ocurre en el registro etnográfico, un buen número de estas flautas se realizasen en caña y por ello no han llegado hasta nuestros días (fig. 4).

El silbato procede de un contexto de habitación del yacimiento de Almizaraque (Cuevas del Almanzora, Almería) y tiene una cronología aproximada del 2500 a. C. Estos objetos pueden estar realizados sobre cualquier tipo de material, tratándose, generalmente, de un tubo cerrado por un extremo y abierto por el otro cuyo sonido produce una única nota al soplar por dicho orificio, que será más o menos aguda según las dimensiones del tubo y la modulación generada por el intérprete (Rubio, 1992: 4). Este, en concreto, está elaborado en una primera falange de ciervo trabajada en todo el contorno y con un tratamiento térmico homogéneo. Los silbatos sobre falange son conocidos desde el Paleolítico medio en yacimientos franceses como La Chapelle-aux-Saints o La Quina, siendo frecuentes en Francia los elaborados sobre diáfisis de reno y más escasos sobre huesos de ciervo (Baena *et al.*, 1998: 896). La gran mayoría cuenta con una única perforación, lo que impide un registro amplio de sonidos, pudiendo variar este, únicamente, por la colocación de los labios respecto al orificio. Se consideran un elemento de comunicación a modo de aviso o un reclamo para la caza más que un posible instrumento musical. En este sentido son bien conocidos en el ámbito etnográfico peninsular los silbatos utilizados para la caza de aves, si bien en estos casos la materia prima es diferente..

Aunque los huesos largos de las aves son un soporte idóneo para realizar flautas o siringas al permitir obtener largos cilindros rectos y de paredes muy finas, también contamos con flautas realizadas sobre otros soportes, como la elaborada sobre tibia de ovicáprido y cuya cronología se estima en el siglo I a. C- I d. C. Si bien en un primer momento esta pieza estaba catalogada como procedente de Arcóbriga (Zaragoza), el descubrimiento de una imagen realizada por J. Cabré (n.º inventario 1636 del IPCE) indica que seguramente provenga de Aguilar de Anguita (Guadalajara) (Lorrio, y Sánchez, 2009: 520). Esta tipología va a estar presente hasta, al menos, la Edad Media en toda Europa, como muestra el ejemplar medieval procedente de Montmirail (Neuchâtel, Suiza) (Schwab, 1973: 129-131, fig. 175) (fig. 5). En lo que respecta a estos instrumentos durante la Protohistoria, Estrabón indicó que «todos estos habitantes de la montaña […] mientras beben, danzan los hombres al son de flautas y trompetas, saltando en alto y cayendo en genuflexión» (Estrabón, III, 3, 7).

La iconografía y las fuentes escritas

La iconografía proporciona representaciones de instrumentos, intérpretes y contextos asociados a lo musical y el sonido. No obstante, y en relación sobre todo con la plasmación de instrumentos, es necesario extraer la información con cautela y superar la idea de representación directa de la realidad. En este sentido, el artista pudo alterar las características del instrumento (proporciones, partes, etc.)



Fig. 5. A. Fotografía en la que la flauta citada en el texto aparece junto a piezas de Aguilar de Anguita (Guadalajara) (Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo Cabré, n.º 1636); B. Flauta elaborada en hueso de ovicáprido de finales de la Edad del Hierro procedente de Aguilar de Anguita (Guadalajara) (foto: Ángel Martínez Levas, MAN); C. Flauta similar de cronología medieval (siglo XV) procedente de Laténium (foto: Y. André. Laténium - Parc et musée d'archéologie de Neuchâtel, Suiza).

con alguna intención (García, y Jiménez, 2011: 87). De esta manera, la iconografía informa sobre cuestiones como conjuntos instrumentales, danza y música, sobre los músicos (con referencias al género, la edad o la clase social), así como sobre el uso de instrumentos en determinados contextos rituales (García, y Jiménez, 2011: 87).

Vinculada con la iconografía elegimos, como imagen para la trasera de la vitrina, la Roca dels Moros de Cogull (Lleida) (fig. 1), relacionando su interpretación con la danza (una actividad directamente unida a la música). Esta lectura tradicional es polémica, principalmente por la superposición de las figuras de distintos momentos cronológicos. No obstante, si bien los personajes se fueron añadiendo, no se eliminaron los anteriores, conformando entonces una escena final formada por un grupo de personas en movimiento. Vinculado además a espacios como los abrigos, los últimos estudios sobre arqueoacústica demuestran la importancia que se les dio en el pasado a las características sonoras de determinados espacios naturales o arquitectónicos. Gracias a estos estudios es posible afirmar que la acústica y el sonido fueron factores importantes en la elección y uso de una gran parte de los abrigos en los que se desarrolla el arte rupestre postpaleolítico. El sonido, y posiblemente la música, acontecidos en estos espacios pudieron contar con un papel determinado en la celebración de actos sociales en lugares que se vienen considerando puntos de reunión (Díaz; García, y Mattioli, 2015).

Una pieza de importante iconografía es el pabellón de trompeta celtibérica en forma de cabeza de lobo con las fauces abiertas procedente de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria), con una cronología del II-I a. C. De hecho, el lobo ha sido utilizado como iconografía modelada asociada en tres pabellones de trompetas celtibéricas: una, la de Tiermes, incluida en la Vitrina CERO (1975/55/5) y otra, de Numancia, en el Museo Numantino (N-8234). Existe una tercera con pabellón en campana con un aplique de cabeza zoomorfa (N-8226), interpretada esta como de lobo pero también como de caballo o de jabalí, así como otra con una cabeza de lobo o de caballo pintada, también en el Museo Numantino (N-11895) (Jiménez, 2020). El lobo, al igual que en el resto de la península, en la Meseta se considera que tuvo diversos significados simbólicos, algunos similares a los ibéricos como, por ejemplo, carácter apotropaico, funerario o religioso, pero adaptado a los fines culturales del ámbito indoeuropeo. En el mundo mediterráneo tiene también una estrecha relación con ritos de iniciación guerrera, sobre todo en cuevas. En cuanto a su significado religioso en la Meseta, varios autores están de acuerdo con la posibilidad de que el lobo fuera un ser mítico identificado con una deidad común en el ámbito religioso indoeuropeo que pudo estar emparentada con el *Sucellus* galo (divinidad psicopompa representada cubierta con una piel de lobo), con el *Endovelicus* lusitano y con el *Vaelicus* vettón, proponiendo también la posibilidad de una deidad infernal devoradora de los difuntos (Abarquero, 2006-2007: 199). Esta iconografía del cánido aparece así en otras piezas como en fíbulas y se asemeja con el uso de otros animales con las fauces abiertas (principalmente jabalíes) que aparecen en otros aerófonos célticos como los *carnyx* (Jiménez, 2020: 515-538). Las fuentes escritas nos informan de un uso de este tipo de piezas en contextos bélicos, como ya indicamos cuando nos referimos a la otra trompeta celtibérica expuesta (fig. 6).

En la vitrina se expusieron las dos únicas piezas puramente iconográficas, como son las dos figuras de terracota procedentes de Puig des Molins, bien estudiadas por M.ª J. Almagro-Gorbea (1980). Realizadas a molde y en serie, representan mujeres que bailan y tocan el *aulós* y el tambor de marco en ambientes ceremoniales y festivos mediterráneos. Hay que indicar que Puig des Molins fue la necrópolis de la ciudad de *Ebussus* desde el siglo VII a. C. hasta el siglo II de nuestra era. Las terracotas fueron localizadas tanto en las tumbas (un total de once instrumentalistas) como en un depósito (dos) situado al pie de la necrópolis. Trece de las dieciocho piezas de terracotas de instrumentalistas estudiadas por M. López-Bertrán y A. García-Ventura (2014) provienen de este yacimiento, siendo esto algo destacable, ya que en Es Culleram (Ibiza) las terracotas son centenares y de instrumentalistas solo aparecen dos. De ahí que este tipo de terracotas se asocien habitualmente

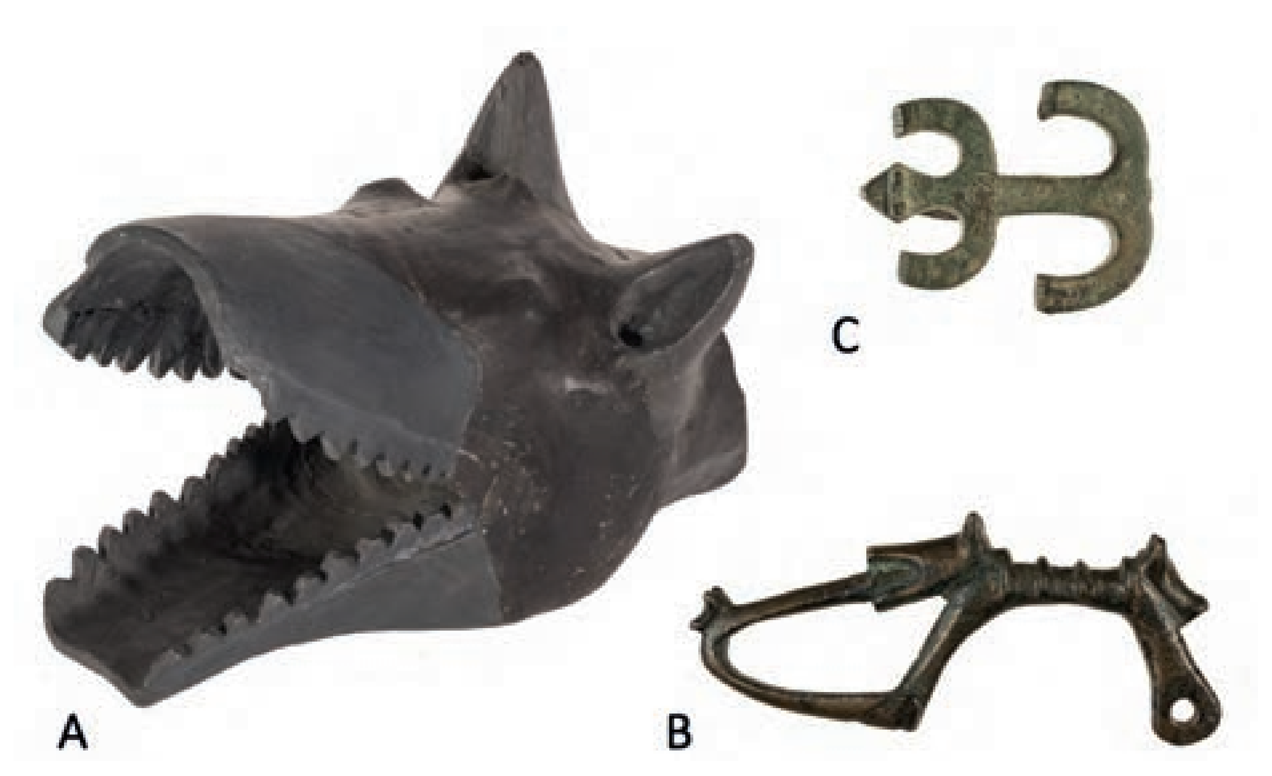


Fig. 6. A. Pabellón de trompeta celtibérica procedente de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria) con forma de lobo con las fauces abiertas (foto: Ángel Martínez Levas, MAN). B. Fíbula del MAN que puede representar a un can, procedente de Lancia (Villasabariego, León) (foto: G. Cases Ortega). C. Fíbula del MAN, procedente de Palencia, que puede representar a un can (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

con rituales funerarios. Importante es también que sean mujeres las que toquen los instrumentos y que aparezcan estas piezas formando parte de ajuares, pues eran también ellas las que se encargarían del ritual funerario.

Junto con estas piezas expusimos el único fragmento de *aulós* localizado en la península ibérica hasta el momento, identificado recientemente entre nuestros fondos gracias a los ojos expertos de R. Jiménez Pasalodos y S. Hagel. El *aulós* es un instrumento musical de viento con lengüeta cuyo origen se remonta al III milenio a. C. en Egipto, Mesopotamia y las Islas Cícladas. En la península ibérica su presencia ha sido documentada a partir del siglo V a. C. a través de la iconografía de los vasos griegos de figuras rojas. Posteriormente, su representación se ha localizado también en piezas cerámicas, metálicas y pétreas de la cultura griega, púnica e íbera. Dicha iconografía muestra que las intérpretes eran mayoritariamente mujeres (las «auletrices») y que predominaba en ámbitos rituales. La pieza identificada procede del yacimiento de Azaila (Teruel) y está realizada en hueso, estimándose para ella una cronología entre el siglo IV y el I a. C (fig. 7) (Jiménez *et al.*, 2021).

La etnoarqueología

Esta disciplina permite contemplar la posibilidad de los distintos usos que tuvieron en el pasado los instrumentos a través de la comparación de las piezas arqueológicas con elementos similares utilizados a lo largo de la Historia, una analogía que explica los materiales arqueológicos y ayuda a comprender mejor los contextos (Jiménez, 2009: 643). No obstante, el uso de esta fuente cuenta con sus detractores (fundamentalmente los investigadores postprocesuales), al mantener que la gran diferencia cronológica entre el momento estudiado y la actualidad hace que su método comparativo cuente con más riesgos que aportes. Es cierto que hay que aplicar cierta cautela en dichos estudios, pero el uso de la etnoarqueología aporta buenos resultados en el marco comparativo entre culturas del



Fig. 7. A. Fragmento de *aulós* procedente del yacimiento de Azaila (Teruel); B. *Auletris* de Osuna (Sevilla) (fotos: Ángel Martínez Levas, MAN).

mismo ámbito geográfico y en los estudios que tienen en cuenta los procesos históricos acontecidos (Jiménez, 2009: 644).

En el caso de la música y los sonidos, la etnoarqueología se aplica con mayor éxito para abordar cuestiones como su uso. Este ha podido mantenerse a lo largo del tiempo, aunque otros elementos como el estilo musical, el repertorio y los instrumentos hayan cambiado (Jiménez, 2009: 644). No obstante, también podríamos encontrar un mantenimiento de los sonidos originales aunque con un cambio en el uso, simbolismo o función del mismo (Jiménez, 2009: 644). Además, también aporta información sobre cómo pudieron ser, desde un punto de vista organológico, los instrumentos utilizados en el pasado, sobre la relación entre música y género, identidad o jerarquía, procesos migratorios o procesos de cambio y continuidad (García, y Jiménez, 2011: 89).

En este sentido, asociadas con esta fuente de estudio, presentamos varias piezas que son fácilmente reconocibles por el visitante.

En primer lugar, una trompa sobre caracola *Charonia lampas* (Linnaeus, 1758) o *Charonia nodifera* (Lamarck, 1822) procedente de la sepultura 3 del Llano de las Eras en Tabernas (Almería). En las colecciones de Prehistoria del MAN se conserva una docena de posibles trompas, todas ellas calcolíticas (Llanos del Juncal, Rambla de Huéchar, Almizaraque, Los Millares [sepulturas 5, 7 y 40] y colección Siret sin procedencia). La abrasión del ápice es suficiente para su utilización como trompa y en algún caso pudo realizarse también algún orificio suplementario, como ocurre en ejemplares etnográficos. Algunas de las conservadas en el Museo han sido localizadas en necrópolis y coinciden en haber sido fracturadas intencionalmente, un hecho que puede responder a un intento de inutilizar la pieza una vez muerto su poseedor. Su uso ha sido muy frecuente en distintos puntos del planeta y a lo largo de la Historia. Se conoce algún ejemplar paleolítico en Francia (Cueva de Marsoulas, en el Alto Garona) de hace unos 18.000 años (Fritz *et al.*, 2021) y en España los restos más antiguos se documentan en el yacimiento neolítico de Can Tintorer (Gavá, Barcelona) (Bosch;



Fig. 8. Trompa sobre *Charonia lampas* (Linnaeus, 1758). Llano de las Eras (Tabernas, Almería). Hacia 2500 a. C. (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Estrada, y Juan-Muns, 2008: 80). En el ámbito rural tradicional de la península ibérica (tanto en zonas costeras como en el interior), estas caracolas marinas eran empleadas como medio de aviso en situaciones excepcionales, como pueden ser defunciones, bodas o fiestas (como anuncio, por ejemplo, de la fiesta de los Verdiales de Málaga), o bien como señal de peligros inminentes, como pueden ser incendios o riadas. También como medio de comunicación entre distintas cuadrillas de cosechadores o cazadores, o bien entre barcos de pescadores ante bancos de niebla (Ruiz, 2009). Estos usos etnográficos pueden informar de las posibles funciones que pudieron tener en el pasado estas piezas (fig. 8).

En segundo lugar, incluimos dos valvas de *Pecten jacobaeus* (Linnaeus, 1758) procedentes de los yacimientos calcolíticos de Loma de Belmonte y de Almizaraque que pudieron haber funcionado, desde un punto de vista sonoro, siendo entrechocadas o a modo de crótalos. No obstante, esta es una propuesta, pues no podemos asegurar que estos ejemplares tuvieran el uso que proponemos, sino que lo hacemos a tenor de las comparaciones etnográficas. La identificación de este tipo de piezas es común en todo el Mediterráneo, apareciendo tanto en contextos funerarios como habitacionales.

Por otro lado, de la misma cronología es la sonaja elaborada sobre *Conus ventricosus* (Gmelin, 1791), *Columbella rustica* (Linnaeus, 1758), *Luria lurida* (Linnaeus, 1758) y *Stramonita haemastoma* (Linnaeus, 1767), procedentes todos de Almizaraque. Los gasterópodos de pequeño tamaño son muy frecuentes en yacimientos prehistóricos, muchos de ellos identificados como adornos al contar con perforaciones. El uso de estos adornos como sonaja lo podemos observar en diferentes etnias culturales a lo largo del mundo, como por ejemplo en la celebración festiva de la tribu Komanda Kinha de Bata en Guinea Ecuatorial. Estas comparativas nos aproximan a posibles funcionalidades en el pasado, a las formas de uso y de generar sonido y al género o rango social de sus portadores (fig. 9).

Por último, se incluyó un cencerro procedente de Langa de Duero (Soria) del siglo IV a. C. Elaborado en hierro y con badajo de bronce en su interior, es semejante a las piezas actuales, con las que comparte su uso para distinguir las reses domésticas, avisar de sus movimientos y ayudar a localizarlas.

El contexto arqueológico

En ocasiones, el contexto arqueológico es la única fuente con la que contamos para dilucidar el uso de determinadas piezas. Este aportará información sobre la cultura en la que están inmersas, su cronología y referencias sobre la función que pudieron tener las piezas. No obstante, contamos con piezas procedentes de excavaciones antiguas que no atendían a la documentación de los contextos, o de piezas conseguidas a través de la venta para el coleccionismo, que tampoco cuentan con él.

Además, los contextos también pueden explicar cambios de significado para los mismos símbolos desde la cultura de origen hasta la cultura receptora, siendo un buen ejemplo de ello la



Fig. 9. A. Sonaja calcolítica procedente de Almizaraque (Cuevas de Almanzora, Almería) (foto: Ángel Martínez Levas, MAN); B. Celebración festiva de la tribu Komanda Kinha de Bata en Guinea Ecuatorial. Fotografía tomada entre los años 1930 y 1950 (Museo Nacional de Antropología, Madrid: FD5247).

cerámica griega con escenas musicales que se utilizan, en el ámbito ibérico, como urnas cinerarias. En este sentido, todo apunta a que la narración mitológica griega se convierte en reflejo de escenas musicales rituales que se representaron también en la cerámica pintada íbera (Jiménez, 2009; García, y Jiménez, 2011: 88).

Gran parte de los elementos sonoros de la Prehistoria y la Protohistoria se han localizado en contextos rituales, por lo que la vinculación entre música y ritual cobra gran importancia. Aún más si añadimos que en esta cronología lo religioso estaba intrínsecamente asociado a la vida, sin existir una clara disociación entre lo profano y lo divino. Por ello, los elementos materiales sonoros de los que hablaremos a continuación pudieron contar con un papel relevante en la *performance* ritual, implicando además la definición de roles, identidades, relaciones sociales y capacidad trasformativa y organizativa del tiempo y el espacio (García-Ventura, y López-Bertrán, 2009a: 39; Perelló, y Llull, 2019: 107). No obstante, hemos de indicar que la música del pasado no estaba exclusivamente ceñida a estos contextos, sino que, por las propias características de las evidencias arqueológicas, estas manifestaciones se convierten en el foco principal de atención de la disciplina (García, y Jiménez, 2011: 90).

Los instrumentos que relacionamos con esta fuente de estudio fueron un idiófono mallorquín y unas campanitas metálicas ibicencas.

En cuanto al idiófono mallorquín (denominado «instrumento de percusión» en la Vitrina CERO), es llamado también *tintinnabulum* por autores como L. Perelló y B. Llull. Se trata de piezas discoidales o platos con mango y badajo que cuentan también con otros elementos móviles como cadenas, cintas metálicas o alambres. Esta tipología solo aparece en Mallorca y no en el resto del archipiélago balear. El auge de la aparición de este tipo de elementos sonoros en Baleares se da durante el Periodo Postalayótico (550-123 a. C.), asociados, únicamente, al ámbito funerario formando parte del ajuar de enterramientos de inhumación en cal viva situados en hipogeos o cuevas naturales. Si bien hoy se mantiene que no hubo ocupación territorial púnica en Mallorca y Menorca (Perelló, y Llull, 2019: 106), el contacto de las comunidades indígenas fue lo suficientemente fluido como para que nuevos elementos materiales y prácticas culturales se sincretizaran con las propias.

En este sentido, tal y como indican L. Perelló y B. Llull (2019: 115), «la principal duda que se nos presenta es si estamos ante una fenomenología propia de la cultura indígena balear o si se trataría de una evidencia de la influencia púnica en los elementos locales insulares». Algunos *tintinnabula* del mundo antiguo tuvieron funciones prácticas como anunciar diversas actividades como la apertura y cierre de las termas, el mercado o los juegos (Rovira, 2001: 103; Marcos, 2000: 88; Sanz *et al.*, 2018: 23). No obstante, esta interpretación se basa en referencias escritas a instrumentos similares en otras culturas como la romana o la etrusca, pero para el caso balear no contamos con este tipo de fuentes, motivo por el cual el contexto arqueológico se torna esencial en su hipótesis de uso. Su aparición en enterramientos apunta a una utilización práctica y simbólica en el trascurso del ritual funerario, siendo finalmente depositado junto al difunto. Contamos con referencias actuales del uso de piezas similares en el trascurso de ceremonias rituales, como en el caso del toque de gongs y campanas por sacerdotes budistas y taoístas con el objetivo de marcar el ritmo de las plegarias, llamar la atención de seres divinos y ahuyentar a malos espíritus (Sanz *et al.*, 2018: 23).

En cuanto a las campanitas, son ejemplares realizados en bronce de pequeño tamaño (en torno a 3-4 cm) con forma cónica o hemiesférica. Poseen composiciones metálicas variables, aunque las mallorquinas, menorquinas y ebusitanas suelen tener altos porcentajes de plomo (Rovira, 2001: 131-133; Montero *et al.*, 2003: 199; Perelló, y Llull, 2019: 110-111). En el MAN se conservan 21 ejemplares de la necrópolis fenicio-púnica de Puig des Molins (Ibiza), de la cual proceden las que se expusieron, pero están presentes en tumbas de las distintas culturas prerromanas de la península ibérica. Este tipo de piezas han sido, a lo largo de la historia y la geografía, elementos protectores que ahuyentan el peligro, al igual que lo fueron los elementos metálicos (especialmente fabricados en bronce) entrechocados (Marcos, 2000: 90-107; Martí, 2003: 311-312). Por ello, así han sido interpretadas estas piezas: como elementos apotropaicos que acompañarían al difunto y que pudieron hacerse sonar durante el ritual funerario. No obstante, pudieron ser igualmente utilizadas durante la vida con este sentido protector, especialmente entre los infantes, con la intención no solo de protegerlos ante los malos espíritus sino también para localizarlos gracias a su sonido. En las Islas Baleares se han encontrado sueltas, pero también podrían haberse llevado a modo de collar, como parecen mostrar las encontradas engarzadas con hilo de hierro junto a cuentas de pasta vítrea en Cova Monja, Sencelles, Mallorca, o acompañadas de otros tipos de amuletos que puedan configurarse también como cuentas. De hecho, diversas terracotas antropomorfas de Ibiza cuentan con pectorales que pueden estar imitando su uso real como objetos de decoración corporal (López-Beltrán, 2019). No obstante, otras interpretaciones indican que pudieron haber formado parte de instrumentos más complejos fabricados con materiales perecederos (Perelló, y Llull, 2019: 110). No debemos descartar, además, que pudieran ir cosidas a textiles formando parte de algún elemento de indumentaria específica (o no) del difunto.

Las Jornadas científicas asociadas

Como complemento a la Vitrina CERO, organizamos, en colaboración con la Universitat de Barcelona (en el marco del proyecto de la ERC Advanced Grant Artsoundscapes «The sound of special places: exploring rock art soundscapes and the sacred», EC grant agreement 787842), una Jornada de estudio a la que fueron invitados especialistas en los distintos campos que engloba la arqueoacústica.

Dadas las circunstancias del año 2020, con la pandemia por COVID-19, la celebración de esta Jornada hubo de realizarse *online*, pero ha quedado grabada y por ello es accesible a todos los interesados (http://www.man.es/man/actividades/congresos-y-reuniones/20201118-paisajes-sonoros/grabaciones.html).

Doce ponentes se acercaron a temas de estudio que van desde las características de los espacios sonoros a la realización de instrumentos a imagen de los antiguos, sin faltar demostraciones del sonido que producen y apartados de discusión en los que el público asistente pudo participar con numerosas preguntas a los especialistas convocados.

Conclusiones

Consideramos que la realización de este tipo de actividades (tanto el montaje de una pequeña exposición temporal como la celebración de Jornadas de encuentro con especialistas de ámbitos distintos) propicia el avance de la investigación en el Museo, unas actuaciones enriquecidas con las aportaciones de otros investigadores y al mismo tiempo mostrando estos avances a un público diverso. Así mismo la colaboración entre dos departamentos permitió ofrecer perspectivas más amplias y ricas.

Agradecimientos

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todos los que nos han ayudado a llevar a cabo este proyecto divulgativo. En primer lugar, a Raquel Jiménez Pasalodos por su disponibilidad a responder a todas nuestras consultas. A Carlos García Benito, por la cesión de los sonidos de un aerófono de Isturitz. A Manuel García Heras por la gráfica de espectro acústico. A José Yravedra por las identificaciones de fauna y a Abraham Cupeiro por sus observaciones sobre organología. También queremos dar las gracias a Jordina Sales Carbonell y a Margarita Díaz Andreu por su ayuda en la organización de las Jornadas, así como a todos los participantes en ellas. Y muy especialmente al resto de nuestros compañeros de los Departamentos de Prehistoria y Protohistoria y Colonizaciones que, junto con las autoras de este artículo, hicieron posible esta vitrina.

Bibliografía

Abarquero Moras, F. J. (2006-2007): «Simbolismo cenital en el mundo vacceo a propósito de un recipiente de cerámica de "Las Eras de San Blas" (Roa, Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 73, pp. 183-209.

Almagro Gorbea, M.ª J. (1980): *Corpus de las terracotas de Ibiza*. Bibliotheca Praehistorica Hispana, 16. Madrid: CSIC.

Baena, J.; Casarrubios, C., y Rubio, I. (1998): «Etnoarqueología y música: flautas y silbatos primitivos», *Revista de Musicología,* vol. XX, n.º 2, pp. 867-874.

Barandiarán Maestu, I. (1971): «"Bramaderas" en el paleolítico superior peninsular», *Pyrenae*, n.º 7, pp. 7-18.

— (2015): «La bramadera de hueso: análisis y discusión cronocultural», *KOBIE. Bizkaiko Arkeologi Indusketak - Excavaciones Arqueologicas en Bizkaia*, n.º 6, pp. 149-158.

Blacking, J. (1988): «Ethnomusicology and Prehistoric Music-Making», *The Archaeology of Early Music Cultures: Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology.* Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, 51. Edición de E. Hickmann y D.-W. Hughes. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, pp. 329-335.

Bosch, J.; Estrada, A., y Juan-Muns, N. (2000): «L'aprofitament de recursos faunístics aquàtics, marins i litorals durant el Neolític a Gavà (Baix Llobregat)», *III Trobada d'Estudiosos del Garraf (Monografies)*, n.º 30, pp. 179-185.

Buisson, D. (1991): «Les flûtes paléolithiques d'lsturitz (Pyrénées Atlantiques)», *Bulletin de la Sociéte préhistorique française*, n.º 87, pp. 420-433.

Díaz Andreu, M.; García Benito, C., y Mattioli, T. (2015): «Arqueoacústica, un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la Península Ibérica», *La Linde*, n.º 5, pp. 14-38.

Dorado Alejos, A. (2014): «La experimentación arqueológica como herramienta vehicular orientada a la mejor comprensión de la Prehistoria y la Arqueología», *Arqueología y Territorio*, n.º 11, pp. 171-180.

Fritz, C.; Tosello, G.; Fleury, G.; Kasarhérou, E.; Walter, P.; Duranthon, F.; Gaillard, P., y Tardieu, J. (2021): «First record of the sound produced by the oldest Upper Paleolithic seashell horn», *Science Advances*, vol. 7, n.º 7, pp. 1-6.

García Benito, C., y Jiménez Pasalodos, R. (2011): «La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical», *Cuadernos de Etnomusicología,* n.º 1, pp. 80-108.

García-Ventura, A., y López-Bertrán, M. (2009a): «Embodying Musical Performances in the Ancient Mediterranean», *Archeomusicological Review of the Ancient Near East*, vol. I, pp. 39-45.

— (2009b): «Music and Sounds in Punic Ibiza (Balearic Islands, Spain)», *SOMA 2007: Proceedings of the XI Symposium on Mediterranean Archaeolgy, (Istanbul Technical University, 24-29 April 2007)*. Edición de C. Ö. Aygün. BAR International Series, 1900. Oxford: Archaeopress, pp. 130-135.

García-Vuelta, Ó. (2007): *Orfebrería castreña*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Homo-Lechner, C. (1989): «Archéologie et musique ancienne», *La musique dans l'Antiquité (Les Dossiers d'Archéologie*, n.º 142), pp. 72-75.

Hortelano, L. (2008): «Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos», *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXVII, pp. 381-395.

Jiménez Pasalodos, R. (2009): «Arqueología musical y etnomusicología: por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos», *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, n.ºs 14-15, pp. 637-654.

— (2020): *Las trompetas de cerámica celtibéricas (s. ii-i a. C.): una aproximación al patrimonio arqueológico-musical de la Segunda Edad del Hierro*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

Jimenez Pasalodos, R.; Agua Martínez, F.; Padilla Fernández, J. J.; Villegas Broncano, M.ª A., y García Heras, M. (2018): «Estudio acústico, arqueométrico y musicológico de instrumentos musicales arqueológicos: las trompetas de cerámica de Numancia (siglos iii-i a. C.)», *Anuario Musical*, n.º 73, pp. 9-22.

Jiménez Pasalodos, R.; Rodero Riaza, A.; de Luis Mariño, S., y Manso Martín, E. (2021): «El fragmento de *aulós* identificado en el Museo Arqueológico Nacional y su contexto mediterráneo», *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*. Edición científica de Andrés Carretero, Marigel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papí Rodes. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 143-154.

López-Bertrán, M. (2019): *Campanillas púnicas de Puig des Molins. Música y magia* [en línea]. Pieza del mes. Julio de 2019. Ciclo «La Música en el Museo». Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <http://www.man.es/man/dam/jcr:f80196ac-e381-4dd5-bc7a-40b0fed6551e/08-2019-campanillas.PDF>. [Consulta: 23 de marzo de 2022].

López-Beltrán, M., y García-Ventura, A. (2014): «Las terracotas de instrumentistas en la Ibiza púnica. Consideraciones organológicas y apuntes para su interpretación», *Rivista di studi fenici*, vol. 42, n.º 1, pp. 49-72.

Lorrio, A. J., y Sánchez de Prado, M.ª D. (2009): *La necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*. Caesaraugusta, 80. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Marcos, M. A. (2000): *Supersticiones, creencias y sortilegios en el mundo antiguo (cuatro estudios)*. Madrid: Signifer Libros.

Martí, J. (2003): «Tierra. Los mitos y la música», *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*. Coordinado por Elisenda Ardèvol y Glòria Munilla. Barcelona: UOC, pp. 275-324.

Martí Oliver, B.; Arias-Gago del Molino, A.; Martínez Valle, R., y Juan-Cabanilles, J. (2001): «Los tubos de hueso de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante). Instrumentos musicales en el neolítico antiguo de la Península Ibérica», *Trabajos de Prehistoria*, vol. 58, n.º 2, pp. 41-67.

Montero, I.; Gómez Ramos, P., y Rovira, S. (2003): «Aspectos de la metalurgia orientalizante en Cancho Roano», *Cancho Roano. VIII-IX. Los materiales arqueológicos I-II*, vol. 2. Edición de Sebastián Celestino. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 193-210.

Morgado, A., y Baena Preysler, J. (2011): «Experimentación, Arqueología experimental y experiencia del pasado en la Arqueología actual», *La investigación experimental aplicada a la Arqueología*. Granada: Universidad de Granada, pp. 21-28.

Perelló Mateo, L., y Llull Estarellas, B. (2019): «Música y sonoridad en los ritos funerarios del Postalayótico mallorquín», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 92, pp. 105-118.

Rovira, S. (2001): «El bronce de campana. Una perspectiva histórica», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 19, pp. 128-137.

Rubio de Miguel, I. (1992): «Instrumentos musicales de la Prehistoria: el Paleolítico (II)», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, n.º 32, pp. 2-11.

Ruiz Parra, J. (2009): *El mundo simbólico de los pescadores de Águilas*. Murcia: Natursport.

Sanz Mínguez, C.; Carrascal Arranz, J. M., y Rodríguez Gutiérrez, E. (2018): «Producciones vacceas: "Cerámica. Objetos singulares. II. *Tintinnabula vacceas*"», *Vaccea Anuario*, n.º 11, pp. 20-26.

Schattner, T. G. (2012): «Sobre la interpretación de la decoración de las diademas de Moñes», *Palaeohispanica. Revista sobre Lenguas y Culturas de la Hispania Antigua,* n.º 13, pp. 717-752.

Schwab, H. (1973): «Bois de Montmirail. Commune de Thielle-Wavre NE», *Le passé du Seeland sous un jour nouveau: découvertes et fouilles archéologiques aux cours de la 2e correction des eaux du Jura*. Friburgo: Éditions Universitaires, pp. 125-131.

Velázquez Rayón, R.; Conde Ruiz, C., y Baena Preysler, J. (2004): «La Arqueología Experimental en el Museo de San Isidro. Talleres didácticos para escolares», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, n.º 13, pp. 3-17.

Vitrina CERO: De Nishapur a Samarcanda: arqueología y arte de la Persia medieval

ZERO Showcase: From Nishapur to Samarkand: Archaeology and Art of the Medieval Persia

Sergio Vidal Álvarez* (sergio.vidal@cultura.gob.es)
Beatriz Campderá Gutiérrez* (beatriz.campdera@cultura.gob.es)
Estrella Martín Castellano** (estrella.martin@cultura.gob.es)
Bárbara Culubret Worms*** (barbara.culubret@cultura.gob.es)
Raquel Acaz Mendive*** (raquel.acaz@cultura.gob.es)
* Dpto. de Antigüedades Medievales. Museo Arqueológico Nacional. España
** Área de Comunicación. Museo Arqueológico Nacional. España
*** Dpto. de Conservación y Restauración. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: El actual texto pretende ser un testimonio de la Vitrina CERO que el Museo Arqueológico Nacional dedicó a la Persia medieval entre enero y abril de 2021, a partir de sus colecciones. Algunas de las piezas incluidas fueron expuestas por vez primera al público. Se incluye, además, el resultado de los análisis de dos de las piezas expuestas, cuya finalidad fue poder identificar una posible decoración nielada.

Palabras clave: Edad Media. Arqueología. Arte. Fluorescencia de rayos X.

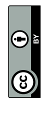
Abstract: This text aims to be a testimony of the "Vitrina CERO" (ZERO Showcase) that the Museo Arqueológico Nacional dedicated to Medieval Persia between January and April 2021, from its collections. Some of the included pieces were exhibited for the first time to the public. It also includes the results of the analysis of two of the exhibited pieces, in order to identify a possible nielated decoration.

Keywords: Middle Ages. Archaeology. Art. X-ray fluorescence analysis.

Introducción y objetivos

A lo largo de sus más de 150 años de existencia, en el Museo Arqueológico Nacional han ido ingresando obras islámicas procedentes de Próximo Oriente y Oriente Medio, cuya cronología abarca toda la Edad Media y parte de la Edad Moderna, desde el siglo VIII al XVIII.

Entre estos objetos ocupan un lugar esencial las obras de la Persia medieval, tanto por la cantidad como por la calidad de los ejemplares, siendo las elaboraciones en cerámica y metal las mejor representadas. La principal aportación en este sentido viene dada por la colección de Julio Martínez Santa-Olalla, adquirida por el Estado para el Museo Arqueológico Nacional en 1973, si bien se cuenta también con otros importantes lotes ingresados en el Museo de forma escalonada a través de compras y donaciones.



Recibido: 25-04-2021 | Aceptado: 19-11-2021



Fig. 1. Vista general de la Vitrina CERO (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

La ausencia de este tipo de obras en el actual discurso expositivo del Museo, así como la nueva revisión llevada a cabo por parte del Departamento de Antigüedades Medievales de estos fondos, entre 2019 y 2021, conducen a plantear la necesidad de llevar a cabo el montaje de la presente Vitrina CERO (fig. 1).

Los trabajos de preselección de obras, redacción de textos, implementación de recursos gráficos y selección de los soportes necesarios, fueron llevados a cabo entre abril y mayo de 2020, pudiendo cerrar en septiembre del mismo año el listado definitivo de obras, así como elaborar un pre-montaje de la vitrina en uno de los almacenes del departamento (fig. 2). El montaje de la vitrina se ejecutó el 18 de enero de 2021, con la inestimable colaboración de la empresa Peipe. El periodo en que la presente Vitrina CERO estuvo disponible para el público abarcó del 19 de enero al 18 de abril de 2021, procediendo a su desmontaje el 19 de abril.

Dado el carácter efímero de la actividad Vitrina CERO del Museo Arqueológico Nacional, este texto pretende únicamente ser un testimonio duradero de esta, dedicada a la Persia medieval, que ha elaborado el Departamento de Antigüedades Medievales del Museo.



Fig. 2. Pre-montaje de la Vitrina CERO en almacenes, septiembre de 2020 (foto: Sergio Vidal Álvarez).



Fig. 3. Mapa: Persia medieval, siglos VIII-XV (MAN: Dpto. de Antigüedades Medievales y Peipe).

Desde un punto de vista histórico (fig. 3), el periodo que afecta a la Vitrina CERO arranca con el año 750, cuando Abu al-'Abbas as-Saffah pone fin al Califato omeya de Damasco, instaurando el Califato abasí con capital en Bagdad, que regirá los destinos de Persia por más de cinco siglos. Este control será sin embargo únicamente nominal, pues el poder efectivo recaerá en diferentes dinastías que, en los primeros siglos, serán principalmente: Samánidas (819-999), Buyíes (945-1055), Gaznavíes (977-1186) y Guríes (1149-1212). Estas irán luchando entre ellas por el control territorial, hasta llegar a la fase protagonizada por los Selyúcidas (1037-1194) y Jorezmitas (1077-1231). Este rico periodo concluye con la invasión de los Mongoles, quienes pondrán fin al propio Califato abasí en 1258, dando inicio en Persia a la etapa llamada de los Ilkanes (1257-1370), que vendrá seguida por la de los Timúridas (1370-1507), también de origen mongol y que estará protagonizada por Tamerlán el Grande (reinado 1370-1405).

Síntesis de las obras expuestas

Las obras expuestas arrancan con el periodo samánida (siglos IX-X), vinculadas con los alfares de Nishapur. De ellas se realiza una selección de ejemplares, tanto de cerámica como de bronce, hasta ahora nunca expuestos al público (fig. 4).

Las fases correspondientes al periodo gaznávida (siglos X-XII) y selyúcida al ilkánida (siglos XII-XIII) están representadas gracias a una serie de objetos metálicos que, en algunos casos, presentan afinidades con los elaborados en el mediterráneo islámico del momento (Siria y Egipto). Respecto a la cerámica de los periodos selyúcida al ilkánida, se observan influencias tanto de las producciones del Egipto fatimí de reflejos metálicos, como de la porcelana china de las dinastías Song y Yuang, tal y como muestran su técnica y repertorios decorativos (fig. 5).

Los últimos siglos de la Persia medieval están protagonizados por el periodo timúrida (siglos XIV-XV), que aparece representado gracias a elementos de cerámica, contando con un ejemplar procedente de la legendaria ciudad de Samarcanda (fig. 6).

1-2. Cuencos

Arcilla, vedrío, pigmentos
Siglos IX-X
Nishapur (Irán)
MAN inv. 1: 2011/79/1; 2: 2011/79/9

Nishapur, principal centro productor de cerámica en época samánida, crea series que gozan de gran difusión tales como las de la cerámica epigráfica, con oraciones y sentencias piadosas, que contrastan negro y blanco en fondo y caracteres (1). Se producen también piezas con decoración figurada, en especial aves de diversos tipos, con implicaciones simbólicas (2).

3. Candil

Bronce
Siglos IX-X
Nishapur (Irán)
MAN inv. 63001

Propios de la Persia medieval, este tipo de



Fig. 4. Cuenco, Nishapur, siglos IX-X, MAN inv. 2011/79/9 (foto: Miguel Ángel Camón Cisneros, MAN).



Fig. 5. Azulejo, ¿Kashan?, siglo XIII, MAN inv. 60106 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).



Fig. 6. Fragmento cerámico de la Madrasa de Ulugh Beg, Samarcanda, 1417-1420 d. C., MAN inv. 1977/57/4 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

candiles o *cheragh* se caracterizan por su pie alto cónico, piquera única y remate del asa en forma de ave, en este caso una rapaz. El cuerpo muestra una cenefa epigráfica sobre fondo de roleos.

4. Incensario

Bronce
Siglo XII
Jorasán (Irán, Afganistán, Turkmenistán)
MAN inv. 1994/66/2

Excepcional incensario de estructura cilíndrica y calada, con cubierta cupuliforme y remates en forma de ave. Apoya sobre tres patas.

5. Incensario o pebetero (fig. 7)

Bronce
Siglos XII-XIII
¿Jorasán (Irán, Afganistán, Turkmenistán)?
MAN inv. 1990/66/13

La producción de bronces persa alcanza un alto nivel técnico desde época selyúcida, como prueba esta obra. Se compone de tres leones estilizados, con orejas puntiagudas, unidos por una estructura triangular, con decoración calada e incisa de aves y palmetas. Existe un paralelo prácticamente idéntico a esta pieza en el Museo del Louvre (inv. MAO 357).

6. Azulejo



Fig. 7. Incensario o pebetero, ¿Jorasán?, siglos XII-XIII, MAN inv. 1990/66/13 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Arcilla, vedrío, óxidos metálicos
Siglos XII-XIII
¿Kashan (Irán)?
MAN inv. 60164

Los azulejos en forma de estrella de ocho puntas son una de las producciones más populares de los periodos selyúcida al ilkánida, con centros como Kashan a la cabeza. En este caso la decoración consta de dos cuadrúpedos adosados a un elemento vegetal central y una cenefa perimetral epigráfica.

7. Caldero

Bronce
Siglos XII-XIII
Daguestán (Rusia)
MAN inv. 1990/66/12

Producción característica de la región caucásica, de forma semiesférica y borde con cuatro pestañas salientes. Se decora con motivos florales y presenta la inscripción «Obra de Ali ibn Ibrahim».

8-9. Anillos y 10. Ajorca

Plata (anillos). Latón (ajorca)
Siglos XII-XIII
Persia (Irán)
MAN inv. 8: MS-O 10272; 9: MS-O 10273; 10: MS-O 10365

Entre los objetos persas de uso personal, destacan los anillos de plata, de uso masculino, con cabujones con piedras preciosas, o los signatarios con inscripciones. También son frecuentes las ajorcas, de uso femenino.

11. Peana de candelabro (fig. 8)

Aleación de cobre, plata
Siglos XII-XIII
Persia (Irán)
MAN inv. MS-O 10395

En el periodo selyúcida surge el gusto por los objetos de cobre con incrustaciones metálicas en plata, siendo Herat su principal productor. Las producciones continúan en los sucesivos siglos, extendiéndose a Egipto y Siria en época mameluca. La decoración queda dominada por una banda epigráfica sobre fondo de roleos y en la base una persecución cinegética.

12. Limeta

Arcilla, vedrío, óxidos metálicos
Principios del siglo XIII
Gorgán (Irán)
MAN inv. 63002

Ejemplo de la importancia de la cerámica de reflejo metálico. Su ornamentación se basa en



Fig. 8. Peana de candelabro, Persia, siglos XII-XIII, MAN inv. MS-O 10395 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

grandes bandas de decoración geométrica y vegetal, que alternan con otras con decoración epigráfica, incisa.

13. Azulejo (fragmento)

Arcilla, vedrío, óxidos metálicos
Siglo XIII
¿Kashan (Irán)?
MAN inv. 60106

Fragmento de azulejo octogonal decorado con reflejo metálico dorado y azul cobalto, sobre fondo blanco. Se representan dos personajes ricamente vestidos, de rasgos orientales fruto de la influencia de la cerámica china. En el borde discurre una cenefa con motivos epigráficos.

14. Azulejo

Arcilla, vedrío, óxidos metálicos
Siglos XIII-XIV
¿Kashan (Irán)?
MAN inv. 60107

En forma de estrella de ocho puntas, decorado en azul y reflejo dorado sobre blanco, con una figura femenina cuya cabeza ha sido deliberadamente picada. En el borde discurre una cenefa con motivos epigráficos.

15. Fragmento cerámico

Arcilla, vedrío, pigmentos, oro
Hacia 1417-1420 (periodo timúrida)
Madrasa de Ulugh Beg, Samarcanda (Uzbekistán)
MAN inv. 1977/57/4

Entre las producciones cerámicas timúridas, con su capital Samarcanda al frente, sobresalen los revestimientos cerámicos de los exteriores de los edificios, que alcanzan un alto nivel técnico y artístico. El presente fragmento procede de la madrasa mandada construir por Ulugh Beg, nieto de Tamerlán, en Samarcanda.

16. Plato

Arcilla, vedrío, óxido metálico
Segunda mitad del siglo XIV
Persia (Irán)
MAN inv. MS-O 10369

Muestra de la continuidad de la influencia china en las producciones cerámicas persas. Su decoración en cobalto y manganeso consta de una rosácea central de seis pétalos inscrita en otra de ocho. Todo ello sobre fondo de motivos geométricos y vegetales estilizados.

Análisis de fluorescencia de rayos X (fig. 9)

Con ocasión del montaje de esta Vitrina CERO, desde el Departamento de Conservación se ha procedido a la restauración de algunas de las piezas.

La intervención en los anillos MS-O 10272 y MS-O 10273 ha reflejado la presencia de una capa de color negro sobre la superficie del metal. Inicialmente se consideró una sulfuración de la plata. Sin embargo, el hecho de que constituya un estrato claramente definido y la imposibilidad de eliminarlo mediante diferentes métodos de limpieza hacen que se descarte esta hipótesis. Con el fin de despejar dudas acerca de la composición de esta capa, se han analizado ambas piezas mediante fluorescencia de rayos X. Para ello, el MAN dispone de un espectrómetro INNOV-X Alpha equipado con tubo de rayos X. Los análisis, de tipo elemental, se expresan como porcentaje en peso de cada uno de los elementos detectados. Los valores cuantitativos se calculan a partir de una calibración con patrones certificados. Los tiempos de adquisición se fijaron en 30 s.

Los resultados se recogen en la tabla anexa, expresados como % en peso (ND= no detectado) (tabla 1).



Fig. 9. Anillo, Persia, siglos XII-XIII, MAN inv. MS-O 10272 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Atendiendo a los resultados de la fluorescencia de rayos X, y sin contar con un análisis de

N.º	N.º Inv.	Objeto	Punto de análisis	Fe	Ni	Cu	Zn	Ag	Sn	Au	Pb
1656a	MS-O 10273	anillo	centro del anillo	ND	ND	3,2	ND	94,91	ND	1,69	0,2
1656b	MS-O 10273	anillo	lateral del anillo	ND	0,35	7,93	0,38	89,49	ND	1,42	0,42
1656c	MS-O 10273	anillo	lateral del anillo	ND	0,5	9,2	0,64	87,55	0,39	1,26	0,45
1657a	MS-O 10272	anillo	lateral del anillo	0,15	ND	13,22	0,71	85,36	ND	0,24	0,31

Tabla 1. Resultado de los análisis.

compuestos que lo corrobore, se plantea la hipótesis de que se trate de un nielado trimetálico (mezcla fusible de sulfuros de cobre, plata y plomo)[1].

Estrategia de comunicación

El Museo Arqueológico Nacional puso en marcha su Vitrina CERO en 2017 con el objetivo de ofrecer a los visitantes un espacio novedoso en el que descubrir bienes y temas singulares, en ocasiones inéditos, que enriquecen y complementan la exposición permanente.

Más allá de su disfrute de forma presencial en el Museo, cada Vitrina CERO también se plantea con la idea de difundir las colecciones del MAN en el ámbito digital. Por ello, además de generarse un apartado específico en la web del Museo dedicado a cada vitrina[2], se diseña un programa de publicaciones en redes sociales adaptado a los contenidos de la misma.

En el caso de la exposición «De Nishapur a Samarcanda: arqueología y arte de la Persia medieval», la programación de contenidos para redes sociales se planteó con los siguientes objetivos:

– Dar a conocer la variedad y excepcionalidad presentes en las colecciones medievales del MAN procedentes del Próximo y Medio Oriente.
– Animar a los usuarios a visitar la Vitrina CERO en el Museo.
– Ofrecer contenidos que permitieran acercar el discurso de la Vitrina CERO a aquellas personas que, por diferentes motivos, no podían visitarla presencialmente.

De esta forma, se diseñó un calendario de publicaciones a lo largo de los tres meses de duración de la Vitrina CERO, dedicando una media de un *post* semanal a sus contenidos en las tres redes sociales del Museo (Twitter, Facebook e Instagram), así como otros de refuerzo con contenido audiovisual, hasta completar un total de 15 *posts* en Facebook, 15 en Instagram y 24 tuits.

En la primera semana, las publicaciones estuvieron dedicadas al montaje y presentación de la nueva vitrina. El resto de contenidos, se repartieron de forma temática y cubrieron las diferentes piezas que formaban parte de la exposición. A estas publicaciones basadas en fotografías se unieron dos vídeos explicativos con dos de los responsables del Departamento de Antigüedades Medievales. En el primero de ellos, Sergio Vidal (conservador jefe del Departamento) comentaba los aspectos más destacados de las piezas seleccionadas para la exposición[3], mientras que en el segundo audiovisual, Beatriz Campderá (conservadora del Departamento) se adentraba en el proceso del diseño y montaje

[1] Bibliografía consultada: <https://www.quimica.es/enciclopedia/Nielado.html>. [Consulta: 28 de abril de 2021]. Oddy, W. A.; Binson, M., y La Niece, S. (1983): «The Composition of Niello Decoration on Gold, Silver and Bronze in the Antique and Medieval Periods», *Studies in Conservation*, 28, pp. 29-35.

[2] <http://www.man.es/man/exposicion/vitrina0/20210112-persia-medieval.html>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

museográfico desarrollado para este proyecto[4].

Las publicaciones han tenido una buena acogida entre los usuarios de las distintas redes sociales. Los *posts* de Facebook han alcanzado un total de 88 701 cuentas, acumulando 2926 reacciones[5] entre todos. En Instagram se han alcanzado 237 470 cuentas y se han recibido 14 683 reacciones, mientras que a través de Twitter se han logrado 125 134 impresiones y 3789 interacciones. En Facebook, la publicación que más gustó a nuestros seguidores (con 331 reacciones) fue la dedicada a la influencia de la cerámica china en las producciones persas[6]; en Instagram, el *post* sobre los azulejos en forma de estrella de ocho puntas[7] fue el que mejor acogida tuvo (1600 reacciones); mientras que en Twitter, destacó el *tuit* dedicado a la peana de candelabro[8] (inv. MS-O 10395), con 484 interacciones.

De los vídeos publicados, el protagonizado por Beatriz Campderá ha sido el más visualizado en Facebook e Instagram (con 1900 y 2914 reproducciones respectivamente), mientras que en Twitter se ha visualizado más el protagonizado por Sergio Vidal (642 reproducciones). Para el canal de YouTube del MAN, ambos vídeos fueron unidos en uno solo, que además fue incrustado en la web del Museo. En esta plataforma, el vídeo acumula 1397 reproducciones.

Por su parte, desde la fecha del montaje (18 de enero) hasta su clausura (18 de abril), el apartado de la página web del MAN dedicado a la Vitrina CERO recibió un total de 3354 visitas a páginas[9] y 2757 páginas vistas únicas[10].

Bibliografía

https://www.quimica.es/enciclopedia/Nielado.html

Oddy, W. A.; Binson, M., y La Niece, S. (1983): «The Composition of Niello Decoration on Gold, Silver and Bronze in the Antique and Medieval Periods», *Studies in Conservation*, 28, pp. 29-35.

---

3 Sergio Vidal. Vitrina CERO. «De Nishapur a Samarcanda: arqueología y arte de la Persia medieval». Facebook Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <https://business.facebook.com/MANArqueologico/videos/1408113136197517/>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

4 Beatriz Campderá. Vitrina CERO. «De Nishapur a Samarcanda: arqueología y arte de la Persia medieval». Facebook Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <https://business.facebook.com/MANArqueologico/videos/1121365158329069/>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

5 Para las reacciones se han tenido en cuenta las diferentes acciones que los usuarios pueden realizar en cada red social («me gusta», comentarios, compartir publicación, guardar publicación, retuitear, etc.).

6 <https://www.facebook.com/473120559483628/posts/3679351628860489/>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

7 <https://www.instagram.com/p/CLuNJ4XiSQT/>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

8 <https://twitter.com/MANArqueologico/status/1374760420339187716>. [Consulta: 27 de abril de 2021].

9 Número total de páginas vistas; las visitas repetidas a una misma página también se contabilizan.

10 El número de páginas vistas únicas hace referencia a la cantidad de sesiones durante las cuales se ha visto la página especificada al menos una vez. Se contabiliza una vista de página única para cada combinación de URL de página + título de la página.

Vitrina CERO: ¡Falso! Una historia de engaño, arte y codicia

ZERO Showcase: Fake! A History of Deception, Art and Greed

Paloma Otero Morán (paloma.otero@cultura.gob.es)
Dpto. de Numismática y Medallística. Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: El falsificador de moneda es el falsario por excelencia. La falsificación, en sus dos vertientes –de dinero de curso legal y de monedas antiguas para el comercio numismático–, es un tema de interés para la investigación histórica y para los museos, que conservan en sus colecciones ejemplares de ambos tipos. Aunque el Museo Arqueológico Nacional (MAN) incluye la falsificación en el discurso de su exposición permanente, la microexposición temporal de la Vitrina CERO (abril-julio de 2021) proporcionó un espacio para ampliar ciertos aspectos, proponer nuevos temas y presentar piezas de los ricos fondos en reserva. Como novedad complementaria se ha lanzado un formato de visita virtual, disponible permanentemente en la web del Museo.

Palabras clave: Numismática. Falsificación de moneda. Museografía. Museo Arqueológico Nacional.

Abstract: The coin counterfeiter is the ultimate deceiver. Counterfeiting, in both aspects of legal tender and of ancient coins for the numismatic trade, is a subject of interest for historical research and for museums, who usually preserve collections of fake coins and banknotes. Although the Museo Arqueológico Nacional (MAN) includes counterfeiting in the current permanent exhibition, the temporary micro-exhibition of ZERO Showcase (April-July, 2021) provided a space to expand certain aspects, introduce new topics and present objects preserved in the rich reserve collections. One new feature is the launching of a virtual tour, permanently available on the Museum's website.

Keywords: Numismatics. Coin counterfeiting. Museography. Museo Arqueológico Nacional.

La moneda falsa en las colecciones de los museos. El Museo Arqueológico Nacional

La falsificación de moneda es un tema clásico de los estudios de economía histórica y sus repercusiones en todos los ámbitos de la vida, desde las finanzas estatales a los perjuicios cotidianos, son bien conocidas gracias a la documentación escrita, ya sea a través de la legislación antifraude, los manuales y textos técnicos para reconocer los falsos o las narraciones literarias. Sin embargo, una de las preguntas más frecuentes en el diálogo entre técnicos y público en los museos es si las propias monedas falsas son objetos de interés y se conservan en las colecciones. Efectivamente, lo son, pues son igualmente bienes culturales, y proporcionan tanta información histórica como las auténticas, más aún cuando las fuentes documentales escasean y la investigación debe basarse en los restos materiales.



Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 19-11-2021



Fig. 1. Vitrina CERO: «¡Falso! Una historia de engaño, arte y codicia» (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Todos los museos conservan monedas falsas en sus fondos. Al circular junto con las auténticas, cualquier hallazgo monetario, ya sea de excavación o casual, individual o de conjunto, puede proporcionar tanto piezas de curso legal como falsificaciones. También forman parte de las diversas colecciones que han venido a nutrir los fondos desde la creación de los gabinetes de estudio y los museos modernos, a veces identificadas como tales, a veces confundidas con las auténticas. Además, durante mucho tiempo fue frecuente que las falsificaciones modernas de monedas históricas –los sestercios renacentistas llamados, genéricamente, «paduanos», o las acuñaciones decimonónicas de Becker (Lawrence, 1964; Klawans, 1977; Volk, 2003; Hill, 1924)– sirvieran para cubrir los huecos de las series, siempre señalando en los tejuelos que no eran auténticas (Archivo MAN, legajo 27-4. Museo de Medallas. Memoria de 1843).

La particularidad de la falsificación en numismática la da, precisamente, la naturaleza de su objeto de estudio: el dinero. En otros campos de la arqueología, la mayoría de las piezas falsas han sido fabricadas para el mercado del arte, con el objetivo de engañar a un comprador interesado en poseer un objeto antiguo. En el ámbito numismático, aunque existen abundantes monedas falsas fabricadas para la venta a coleccionistas, estamos ante un fenómeno histórico más amplio en el tiempo y en sus consecuencias: la falsificación del dinero en circulación, con enormes repercusiones macro y microeconómicas y tan antigua como la propia existencia de la moneda.

El Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) conserva una cierta cantidad de ejemplares de ambos tipos de falsificaciones, algo habitual en las instituciones con gran volumen de fondos y variedad de formas de ingreso. Los discursos expositivos dan cabida a estas piezas en función de su hilo argumental; además de figurar en exposiciones temporales como la ya clásica *Fake? The art of deception* (British Museum, 1990: VV. AA, 1990) y otras muestras de diverso tamaño y enfoque, como la monográfica *La moneda falsa. De l'antiguitat a l'euro* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010-2011: VV. AA., 2010), el tema se introduce en las exposiciones permanentes como un aspecto más del devenir histórico y de la vida de las sociedades, tanto antiguas como modernas. Así lo hace el MAN, en cuya sala 37 se exhiben piezas propias de ambas vertientes de la falsificación, además de un tercer tema «fronterizo» de límites difíciles de definir: la imitación de las divisas fuertes.

Discurso y museografía en la Vitrina CERO

Con el título general de «Pena de muerte al falsario», dos vitrinas de la exposición permanente, ubicadas en el área temática *La moneda, algo más que dinero*, cierran la sección del discurso «Dinero y moneda», centrada en la especificidad de la propia moneda (Otero; Grañeda, y Cruz, 2021). A pesar de contar ya con este espacio, el Departamento de Numismática era consciente del interés del público por el tema, sobre todo por las preguntas que plantean los asistentes a las actividades del Museo, pero también por las noticias en prensa sobre falsificadores de euros y fraudes en el comercio del coleccionismo, como las incautaciones de talleres de falsarios de monedas históricas que de cuando en cuando se producen y llegan a los periódicos.

El programa de microexposiciones temporales de la Vitrina CERO (fig. 1) nos proporcionaba la ocasión de ampliar algunos aspectos insinuados en la exposición permanente, proponer nuevos contenidos y presentar piezas de los ricos fondos en reserva, seleccionando algunos de los temas más representativos con un enfoque lo más cercano y atractivo posible para el público. En esta línea, decidimos dedicar más espacio a la falsificación de la moneda de curso legal, mostrando su continuidad desde la Antigüedad hasta el presente, sin renunciar a una pequeña representación de las fabricaciones para el mercado del arte, especialmente para poner de relieve el peligro, muy real, de tomar por auténticas falsificaciones de monedas antiguas y derivar en direcciones y conclusiones erróneas en la investigación histórica.

El desafío museográfico de esta nueva edición era el habitual al enfrentarse a los objetos numismáticos: su pequeño tamaño, poca visibilidad a distancia y la consecuente necesidad imperiosa de invitar al visitante a acercarse a la vitrina. Para ello se decidió apostar por un fondo muy atrevido, que no pasara desapercibido para el público en su entrada al Museo. La empresa Peipe, Diseño y Gestión diseñó un llamativo panel gráfico (fig. 2) que combina piezas –un billete y una moneda marcados como «falso» y «legítima»– con imágenes y textos extraídos de una portada de la revista satírica *Gedeón* de 1908, en plena crisis de los duros sevillanos (n.º 663, 9 de agosto de 1908). Así, la viñeta *Examinando un duro*, en origen una crítica al ministro de Hacienda de la época, Cayetano Sánchez Bustillo, se convierte en un trasunto un punto cómico del propio observador, armado con lupa y papeles, examinando el contenido de la vitrina.



Fig. 2. Panel de fondo de la vitrina. Diseño: Peipe, Diseño y Gestión.

Estructura y narración

El discurso se organizó en dos niveles: un texto de introducción, en el tótem lateral, y once módulos temáticos que comprenden una treintena de piezas y conjuntos, acompañados de su identificación y un breve texto explicativo. La mayoría de las piezas proceden de los fondos en reserva en la cámara acorazada, como la «moneda de Tartessos», una de las falsificaciones del siglo XVIII más conocidas, que perteneció al infante don Gabriel, hijo de Carlos III (fig. 3; Mora, 2010a y 2010b); piezas nunca expuestas hasta ahora, como el material de falsario aprehendido en el Puerto de Barcelona en 1928 (fig. 5) y las imitaciones asiáticas de los reales de a ocho (fig. 7); o los duros sevillanos, que aún permanecen en la memoria y el habla popular (Martorell, 2017).



Fig. 3. Moneda de *Carmo* (Carmona, siglo I a. C.) retocada en el siglo XVIII para añadir la leyenda TARTES. Bronce. Inv. 1993/67/7646 (foto: Ariadna González Uribe, MAN).



Fig. 4. Molde de cerámica para falsificar *folles* de Diocleciano y *follis* fundido. Emisión original fechada en 285-305. Inv. 2000/77/223 y 2014/28/325 (foto: Fernando Velasco Mora, MAN; Ángel Martínez Levas, MAN).

1. *¡Falso! Una historia de engaño, arte y codicia*

El falsificador de moneda es el falsario por excelencia. Castigado con las mayores penas, el delito nació con la propia moneda, en torno al 600 a. C. Más allá de la necesidad económica o la pura codicia, descubrimos también la ambición de defraudar al mercado del arte e incluso el afán por inventar una Historia que nunca fue.

Armas de guerra, indicios y fuente de crisis, evidencias de competencia comercial, testimonio de la posición social y de los intereses de eruditos y aristócratas, todas estas monedas falsas son, hoy, bienes culturales cuyo estudio amplía nuestro conocimiento de la vida en el pasado.

2. La falsa moneda

La falsificación de moneda de curso legal requiere habilidades técnicas y organizativas. Cuando las monedas valían lo que su metal, la operación era rentable usando materiales o métodos más baratos que los originales: rebajando la ley del metal, bañando bronce en plata u oro, o fundiendo en moldes en vez de acuñar.

Maravedíes de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)
Auténtico. Oro
Fundido. Oro bajo
Con baño de oro (perdido). Bronce

3. El taller del falsificador

Como revelan los moldes romanos para moneda corriente, falsificar moneda de poco valor también era una práctica frecuente. En la España de finales del siglo XIX, la gran cantidad de calderilla falsa en circulación llegó a provocar desórdenes públicos. El negocio falsario no acababa en el taller: exigía tener una red de distribución que introdujera el producto en los mercados.

Moldes para falsificar folles *romanos* / Follis *de Diocleciano falso (fundido)* (fig. 4)
Cerámica / Bronce
285-324 / 285-305

Material de falsario aprehendido en el Puerto de Barcelona en 1928 (fig. 5)
Frasco de vidrio con muestras de metales
Lingotes de oro y plata y cospeles
Céntimos de real y de peseta, algunos invalidados



Fig. 5. Parte del material de falsario aprehendido en el Puerto de Barcelona en 1928. Exp. 2003/136 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

4. Almas de cobre

Para falsificar monedas de oro y plata se solían recubrir con metales preciosos piezas hechas en aleaciones de cobre. Si son de calidad, los «forrados» resultan difíciles de distinguir, a no ser que se deteriore la lámina exterior. Muchos falsos eran acuñados por el propio personal de las cecas.

Denarios (auténtico y forrado) de Arekorata
Muro de Ágreda (Soria)
Plata / Cobre recubierto de plata
Hacia 140-125 a. C.

Dírham califal forrado de 'Abd al-Rahman III
Cobre recubierto de plata
Posterior a 932-933

5. El Estado falsario

También los Estados pueden actuar como falsificadores. Imitando la divisa fuerte del mercado, buscan beneficiarse de su prestigio en los circuitos comerciales. Rebajando la pureza en períodos de crisis, ahorrar en metal precioso manteniendo el valor facial. Y falsificando la moneda del enemigo para infiltrarla en su país, convertirla en un arma desestabilizadora, como ocurrió en la guerra entre Aragón y Castilla a finales del siglo XIV.

Dírham almohade y millarés (imitación cristiana para los puertos mediterráneos musulmanes)
Plata. 1130-1269
Plata. Siglos XIII-XIV



Fig. 6. Billete falso de 1000 pesetas, emisión de 15 de julio de 1907, invalidado con taladros y sello. Inv. 2008/177/1 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Reales de Enrique II de Castilla (1367-1379)
Plata. Toledo
Plata baja. Sin marca de ceca

6. De la moneda… al papel moneda

Una vez que se extendió el uso del papel moneda fue inevitable que se convirtiera en objetivo de los falsificadores. Además, era mucho más fácil de imitar que la moneda metálica. En España, los billetes fueron falsificados masivamente hasta que se mejoró la calidad del papel y se introdujeron medidas de seguridad.

Billete falso de 1000 pesetas del Banco de España (fig. 6)
Papel, invalidado con taladros y sello
Madrid, 15 de julio de 1907

Billete de 4000 reales de vellón del Banco Español de San Fernando
Papel de clase china
Madrid, 1 de febrero de 1835
Junto a la orla: PENA DE MUERTE AL FALSIFICADOR

7. La lucha contra el fraude

Muchas características y avances técnicos en monedas y billetes proceden de los esfuerzos para evitar su falsificación. Uno de ellos fue la invención del canto labrado, a principios del siglo XVIII. La incorporación de un dibujo a la «tercera cara» de la moneda pretende impedir su manipulación, pues hace evidente cualquier recorte o limado, y es difícil de imitar sin la maquinaria adecuada.



Fig. 7. Real de a ocho auténtico (Carlos III, Potosí, 1778) y dos falsificaciones asiáticas. Inv. 2008/121/42, 2008/121/474, 2008/121/477 (fotos: Isabel Chacón del Pino, MAN; Ángel Martínez Levas, MAN).

8 reales de Carlos III con canto laureado
Plata
Potosí, 1770

Billete de demostración «Lince» con las medidas de seguridad actuales
Papel
FNMT-RCM, 2010

8. ¿Buena o mala?

Distinguir una falsificación puede ser difícil. Influye mucho la intuición y la experiencia, desde el clásico «hacer sonar» la moneda de plata dejándola caer sobre el mármol, hasta comprobaciones de peso, ley y diseño. Algunas son muy evidentes, como estas imitaciones asiáticas del real de a ocho español, moneda dominante en los mercados de Oriente en la Edad Moderna.

8 reales de Carlos III (fig. 7)
Plata
Potosí, 1778

Falsificación de 8 reales de México de Carlos III (fig. 7)
Imitación ilegible de 8 reales de Carlos III o IV
Plata / Calamina
Extremo Oriente, hacia 1770-1800

9. Los «duros sevillanos»

Las falsificaciones de monedas de 5 pesetas, o duros, provocaron un enorme problema económico y social a finales del siglo XIX y principios del XX. Su perfección hacía imposible distinguirlas, incluso para el Banco de España. Inundaron los mercados, suscitando tal desconfianza que prácticamente colapsaron el sistema en 1908. Pese a su nombre popular, el centro de la «industria» fue Barcelona.



Fig. 8. Agujas de toque. Siglos XVI-XVII. Inv. 56402 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

5 pesetas de Alfonso XIII con resello LEGÍTIMA
Plata
1898

Monedas de 5 pesetas de Alfonso XIII, auténticas y falsas
Plata
1892-1908

10. El toque

El método más exitoso para detectar falsificaciones es el toque, que aún se sigue usando para determinar la ley de oro y plata. Para comprobar la cantidad de metal precioso que contiene una moneda, se compara el color de la marca que produce al frotarla en una piedra negra, la lidita, con la que dejan las «agujas de toque», un juego de muestras normalizadas.

Agujas de toque (fig. 8)
Bronce (puntas preciosas no conservadas)
Siglos XVI-XVII

Piedra de toque
Lidita
Siglo XX

Balanza de precisión portátil
Madera, hierro, latón
Siglo XIX

11. Inventando la Historia

En el siglo xviii, con el auge de la construcción de las historias nacionales a partir de los textos y restos de las culturas antiguas, surgió una práctica numismática: el retoque. Era inconcebible que las ciudades famosas no tuvieran su propia moneda. Si no se conocían, se inventaban, como esta pieza de la Carmona romana reconvertida en moneda de la mítica Tartessos, que nunca acuñó.

Moneda de Carmo retocada con la leyenda TARTES (fig. 3)
Bronce
Siglo i a. C. (moneda) / siglo xviii (retoque)

12. ¿Artistas o genios del crimen?

En el siglo xvi, poseer monedas antiguas era tanto una muestra de distinción social como una necesidad para estudiar la Antigüedad. Resultaba costoso acceder a estas piezas, por lo que muchos medallistas vieron la oportunidad de complementar sus ingresos fabricando monedas «romanas». El más famoso es Giovanni da Cavino, cuyos sestercios, que pasaron por auténticos durante largo tiempo, se conservan hoy en muchos museos.

«Sestercios» de los emperadores Calígula y Lucio Vero (fig. 9)
Giovanni da Cavino (1500-1570)
Bronce
Padua (Italia)

Colección de «sestercios» de Charles d'Orléans de Rothelin (1691-1744)
Fabricados con los cuños de Cavino
Plata
¿París? Antes de 1744





Fig. 9. «Sestercios» de Calígula y Lucio Vero, obra de Giovanni da Cavino (1500-1570). Inv. 2021/49/25 y 2021/49/96 (foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

Difusión en web y redes

Desde su inauguración en octubre de 2017, cada Vitrina CERO ha avanzado un paso más en la estrategia de comunicación del MAN en web y redes sociales, especialmente a partir de marzo de 2020, debido al confinamiento y cierre del Museo durante los primeros meses de la pandemia de COVID-19 y a las posteriores limitaciones a la visita presencial. La coyuntura obligó a multiplicar los esfuerzos por visibilizar al Museo en el mundo virtual y ofrecer al público un acceso a distancia a la exposición, los fondos y las actividades (Martín, y Arias, 2021). Aunque la experiencia virtual



Fig. 10. Tweet del 2 de junio de 2021. @MANArqueologico, Área de Comunicación.

no puede sustituir a la realidad de la visita física, el camino no tiene vuelta atrás y se convierte en un complemento imprescindible para difundir el conocimiento y proporcionar nuevos servicios a públicos diversos.

Así, tanto en la web del Museo como en las redes sociales y el canal de YouTube del MAN se han ido incluyendo nuevos contenidos para las Vitrinas CERO: vídeos explicativos de los técnicos como pequeñas visitas guiadas, flashes del montaje, archivos sonoros, enlaces a actividades y difusiones del discurso adaptadas a cada plataforma por el Área de Comunicación. En esta ocasión, la novedad es el desarrollo de un recurso interactivo, a modo de visita virtual, que permite recorrer la vitrina con sus textos e imágenes de las piezas (disponible en: <http://www.man.es/man/exposicion/vitrina0/20210420-falsos.html>).

Los informes de resultados del Área de Comunicación sobre las publicaciones, estadísticas y comentarios en los distintos canales son una herramienta muy útil para calibrar el impacto y la aceptación de la microexposición. También son una vía para comprobar si los presupuestos iniciales del Departamento de Numismática han sido de interés para públicos tan variados como los que acceden a las distintas redes. Además de la buena acogida general y las reacciones positivas, las cifras destacan especialmente los temas «Almas de cobre», «El Estado falsario», «¿Es auténtica o falsa?», «Inventando la historia» y, por encima de todos, «Los duros sevillanos», que quintuplica las marcas de interés, corroborando la impresión de que una pieza cercana a los recuerdos, la experiencia o la memoria sentimental del espectador es un importante punto de atracción hacia el conjunto.

La interacción entre los usuarios de las redes nos proporciona también una interesante base para evaluar sus intereses y sus conocimientos previos sobre el tema. Por encima de todo, destacan las ansias de recuperar una visita normal, física y presencial, al Museo. Como era previsible, domina la curiosidad. Y, para nuestra sorpresa, a mucha gente le asombra que la falsificación exista desde siempre. Como dice una usuaria de Instagram, «no hay nada nuevo bajo el sol».

Bibliografía

Hill, G. F. (1924): *Becker the counterfeiter*. Londres: Spink and Son.

Klawans, Z. H. (1977): *Imitations and inventions of roman coins. Renaissance medals of Julius Caesar and the Roman Empire*. Santa Mónica: Society for International Numismatics.

Lawrence, R. H. (1964): *The Paduans. Medals by Giovanni Cavino*. Hewitt, NJ: Hellenic-Roman Coins.

Martín Castellano, E., y Arias Arias, P. (2021): «Comunicar en tiempos de coronavirus: la estrategia del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 40, pp. 525-542.

Martorell Linares, M. (2017): «Los duros sevillanos: la mayor falsificación de moneda en la historia contemporánea de España», *Les dues cares de la moneda. Fabricació versus falsificació a Catalunya (1808-1908)*. Edición de Albert Estrada-Rius. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra-Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 247-275.

Mora Serrano, B. (2010a): «Comerç, erudició i història: la falsificació i invenció de moneda hispana antiga», *La moneda falsa. De l'antiguitat a l'euro*. Edición de Albert Estrada-Rius. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 26-31.

— (2010b): «Entre el negocio y la erudición: la falsificación de moneda hispana antigua en la historiografía numismática española», *Falsificació i manipulació de la moneda. XIV Curs d'història monetària d'Hispània*. Edición de Marta Campo. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 103-122.

Otero Morán, P.; Grañeda Miñón, P., y Cruz Mateos, M. (2021): *La moneda, algo más que dinero*. Cuadernos del MAN, 7. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Volk, T. (2003): «Imitaciones de sestercios romanos obra de Giovanni di Bartolomeo da Cavino», *Tesoros del Gabinete Numismático. Las 100 mejores piezas del Monetario del Museo Arqueológico Nacional*. Edición de Carmen Alfaro, Carmen Marcos y Paloma Otero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 176-177.

VV. AA. (1990): *Fake? The Art of Deception*. Edición de Mark Jones, Paul Craddock y Nicolas Barker. Londres: British Museum.

VV. AA. (2010): *La moneda falsa. De l'antiguitat a l'euro*. Edición de Albert Estrada-Rius. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Arquitectura en 2D: Las estampas de *Monumentos Arquitectónicos de España* del Museo Arqueológico Nacional

Architecture in 2D: The *Monumentos Arquitectónicos de España's* Prints of the Museo Arqueológico Nacional

Núria Benavent Bataller (nuria.benavent@cultura.gob.es)
Museo Arqueológico Nacional. España

Resumen: En este artículo se presentan una serie de estampas calcográficas y litográficas de gran formato y calidad conservadas en el fondo documental del Museo Arqueológico Nacional. Proceden de la publicación conocida como *Monumentos Arquitectónicos de España*, una joya de las artes gráficas de la segunda mitad del XIX con una historia marcada por el contexto político, económico y cultural en el que se gestó. Como su propio nombre indica, se reproducen alzados, secciones, plantas y detalles decorativos de las principales edificaciones del país, pero también restos arqueológicos, esculturas y objetos suntuarios de la mano de un gran número de artistas y arquitectos, tanto españoles como extranjeros.

Palabras clave: Artes gráficas. Grabado. Litografía. Escuela Especial de Arquitectura. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Abstract: This article introduces a series of large-format and quality engravings and lithographic prints preserved in the documentary collection of the Museo Arqueológico Nacional. They come from the publication known as *Monumentos Arquitectónicos de España*, a jewel of graphic arts from the second half of the 19th century with a history marked by the political, economic and cultural context in which it was devised. As its name indicates, elevations, sections, plants and decorative details of the main buildings of the country are represented, but also archaeological remains, sculptures and luxury objects by the hand of a large number of artists and architects, both Spanish and foreign.

Keywords: Graphic Arts. Engraving. Litography. Escuela Especial de Arquitectura. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

> «[…] Principia bajo el título Monumentos Arquitectónicos de España una obra analítica que abrazará todas las edades, todos los estilos y todas las comarcas de la Península»
> *Gaceta de Madrid*, n.° 10, 10 de enero de 1860.

Con esta declaración de intenciones se daba a conocer a los lectores de la *Gaceta de Madrid* una de las empresas editoriales más ambiciosas de la España decimonónica, *Monumentos Arquitectónicos de España*, de la que el Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) conserva algunos testimonios originales que se presentan aquí por primera vez. Esta obra se compone de una serie de estampas de



Recibido: 30-09-2021 | Aceptado: 24-11-2021

gran formato y calidad, grabadas y litografiadas, de diferentes monumentos y elementos arquitectónicos y decorativos de diversas provincias. Algunas de ellas se acompañaron de hojas de texto en español y francés y en su etapa final se formaron monografías. Se trataba de una publicación periódica de lujo, que pretendía poner en valor el conjunto monumental del país así como contribuir a su conocimiento y difusión. Con este fin se reunió un amplio equipo de profesionales como arquitectos, arqueólogos, historiadores, dibujantes, grabadores, litógrafos y fotógrafos, tanto nacionales como extranjeros.

Este proyecto se sitúa en la línea de lo que se estaba creando en otros países europeos en los que, tras los procesos de industrialización y modernización de las ciudades, se desarrolla una mayor sensibilización hacia el conocimiento y la conservación del patrimonio histórico. Uno de los primeros ejemplos de compendios artístico-literarios fue el elaborado por el francés Alexandre Laborde, titulado *Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts* (1816-1826, París). Paralelamente, se pusieron de moda los libros de viajes ilustrados, entre los que destacan las publicaciones de artistas extranjeros atraídos por la imagen «pintoresca» de España como *Tableau de l'Espagne Moderne* (1807, París) de J. -F. Bourgoing; *Itineraire descriptif de l'Espagne* (1809, París), de Laborde; *Views in Spain* (1824, Londres), de E. H. Locker; *Sketches and drawings of the Alambra* (1837, Londres), de J. F. Lewis, o *Picturesque Sketches in Spain* (1837, Londres), de D. Roberts.

Asimismo, formaba parte del temperamento romántico que presidió gran parte del siglo xix la búsqueda del pasado glorioso de la nación, lo que motivó una revalorización de las manifestaciones artísticas medievales y ensalzó los monumentos en general a la categoría de genuinas señas de identidad del país. Tal y como resumió Patricio de la Escosura en la introducción de *España artística y monumental* (Villaamil, y Escosura, 1842: 10), «conocer la arquitectura de un pueblo es conocer también al pueblo mismo, al menos en general y con respecto al grado de civilización en que se halla». Este libro, dirigido por el artista Genaro Pérez Villaamil, encargado de las litografías que lo ilustran, es considerado como el antecedente inmediato de *Monumentos Arquitectónicos de España*[1] (Ruiz, 2008: 3).

En España, el inicio del siglo xix estuvo marcado por la Guerra de la Independencia, con gran perjuicio para el patrimonio, que sufrió las consecuencias del expolio. Sin embargo, este no será el único revés, ya que, siguiendo el ejemplo francés, las leyes desamortizadoras iniciadas en 1836 por el ministro Mendizábal con ánimo de aliviar la deuda pública supusieron la nacionalización y salida a subasta de un conjunto de bienes histórico-artísticos muy heterogéneo cuya protección y mantenimiento eran ahora responsabilidad de un Estado poco preparado para tal fin. La difícil situación política –guerras carlistas, guerra de África, revolución de 1868, crisis económica y financiera–, a la que hay que sumar la Ley de Extinción General de Monasterios y Conventos (1837), propiciaron un clima adverso. Para hacer frente a esta realidad se tomaron algunas medidas como la creación en 1844 de la Comisión Central de Monumentos Históricos y sus Comisiones Provinciales, las cuales debían formar catálogos de los monumentos y antigüedades de sus provincias pues se puso de manifiesto que no se podía proteger aquello que no se conocía.

En los orígenes de *Monumentos Arquitectónicos de España*, no obstante, radican otros motivos más humildes. En el mismo año 1844 se creó dentro de la Real Academia de Bellas Artes la Escuela Especial de Arquitectura, con la misión de formar de la manera más completa posible a sus estudiantes.

1 Otras obras destacables son: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* (1772-1804), del abate valenciano Antonio Ponz; *Antigüedades Árabes de España* (1787 y 1804), dirigida por el arquitecto José Hermosilla, o *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1872), de Pablo Piferrer, Francisco Pi y Margall, José María Quadrado y Pedro de Madrazo y litografías de Parcerisa.

Pocos años después se iniciaron una serie de viajes gracias a los cuales los alumnos podían ejercitarse en la práctica del dibujo arquitectónico y se hacía acopio de material gráfico y modelos de yeso que vendrían a cubrir las carencias de la Escuela en cuanto a material didáctico (Prieto, 2004: 158).

La primera y segunda de estas excursiones (1849 y 1850), dirigidas por el profesor Antonio Zabaleta, tuvieron como destino Toledo. Dados los buenos resultados, el Ministerio de Fomento, a propuesta de la Junta de Profesores, planteó al Gobierno la posibilidad de publicar los dibujos (Alonso; Calvo, y Aliberti, 2014: 51). El Gobierno asumió el proyecto y el 8 de octubre de 1850 se anunció una Real Orden[2] por la que se ordenaba a la Academia la publicación de una obra titulada *España Artística y Monumental* (primer título que se le otorgó a *Monumentos Arquitectónicos de España*) a cuenta del Estado y bajo la dirección de la Escuela de Arquitectura. En esta, debían representarse «todos los monumentos notables de todos los géneros». La Real Orden prosigue, destacando uno de los principales objetivos de la publicación, la difusión del patrimonio nacional: «menester es que los artistas, sea cualquiera su residencia, puedan consultarlas, y que en el extranjero sea conocida la España, tal cual fue y es, ya que por desgracia no se nos hace completa justicia por falta sin duda de medios para conocer nuestro país».

Sentaba además las bases de las futuras expediciones: debían ser anuales, tener como destino diferentes puntos del país en los que hubiese mayor concentración de monumentos y correrían a cargo de los presupuestos del Estado. Los viajes se realizaron con mayor o menor regularidad (aunque no fueron anuales y el número de alumnos fue disminuyendo) y visitaron ciudades como Segovia, Salamanca, Guadalajara, Madrid o Granada (Alonso; Calvo, y Aliberti, 2014: 52). Esta práctica enlazaba con los trabajos que tenía encomendados la Comisión Central de Monumentos, en la que estaba implicado también Zabaleta, de manera, que como resume Prieto (2004: 161), puede decirse que se hizo «virtud de la necesidad», pues se unían así el interés pedagógico con el político-cultural.

Por último, se disponía que los dibujos de los alumnos se reformarían y duplicarían para litografiarlos y grabarlos (figs. 1 y 2) y que los profesores escribirían un texto para acompañarlos describiendo el edificio y su historia, que a su vez sería revisado por la Real Academia de la Historia. No obstante, en la mayoría de los casos las estampas publicadas proceden de dibujantes y arquitectos profesionales cuyo trabajo se remuneraba (Ortega, y Sobrino, 2007: 25), a excepción de algunos de los grabados dedicados a Toledo que coinciden con los dibujos producidos durante los dos primeros viajes a la ciudad manchega (Prieto, 2004: 164).

En 1856 se estableció una comisión científica encargada de coordinar y dirigir los trabajos, ya que se había avanzado muy poco hasta la fecha. Formaban parte de ella el arquitecto Simeón Ávalos (director de la Escuela) como presidente, los profesores Francisco Jareño y Gerónimo de la Gándara, y como expertos en Historia y Arqueología Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos y Manuel de Assas, quien actuaba como secretario (Bordes, 2014: 16). José Amador de los Ríos fue director del MAN en 1868 y Assas miembro de su personal técnico desde 1867.

Con todo, el proyecto avanzó muy lentamente. Una iniciativa de tal magnitud exigía una concienzuda planificación y una importante inversión económica, además de precisar de los medios técnicos, materiales y profesionales adecuados. Al carecer de estos, hubo que buscarlos en el extranjero (Barrena *et al*., 2004: 40): de Francia se importó el papel de gran formato y el acero para las matrices; se renovó la maquinaria de la Calcografía Nacional, adquiriéndose máquinas de rayar indispensables para el grabado arquitectónico; escaseaban también grabadores, y sobre todo litógrafos, por lo que

---

2 *Colección legislativa de España. Tercer cuatrimestre de 1850*. T. LI (1850). Madrid: Imprenta Nacional, disposición n.º 883, pp. 175-178.

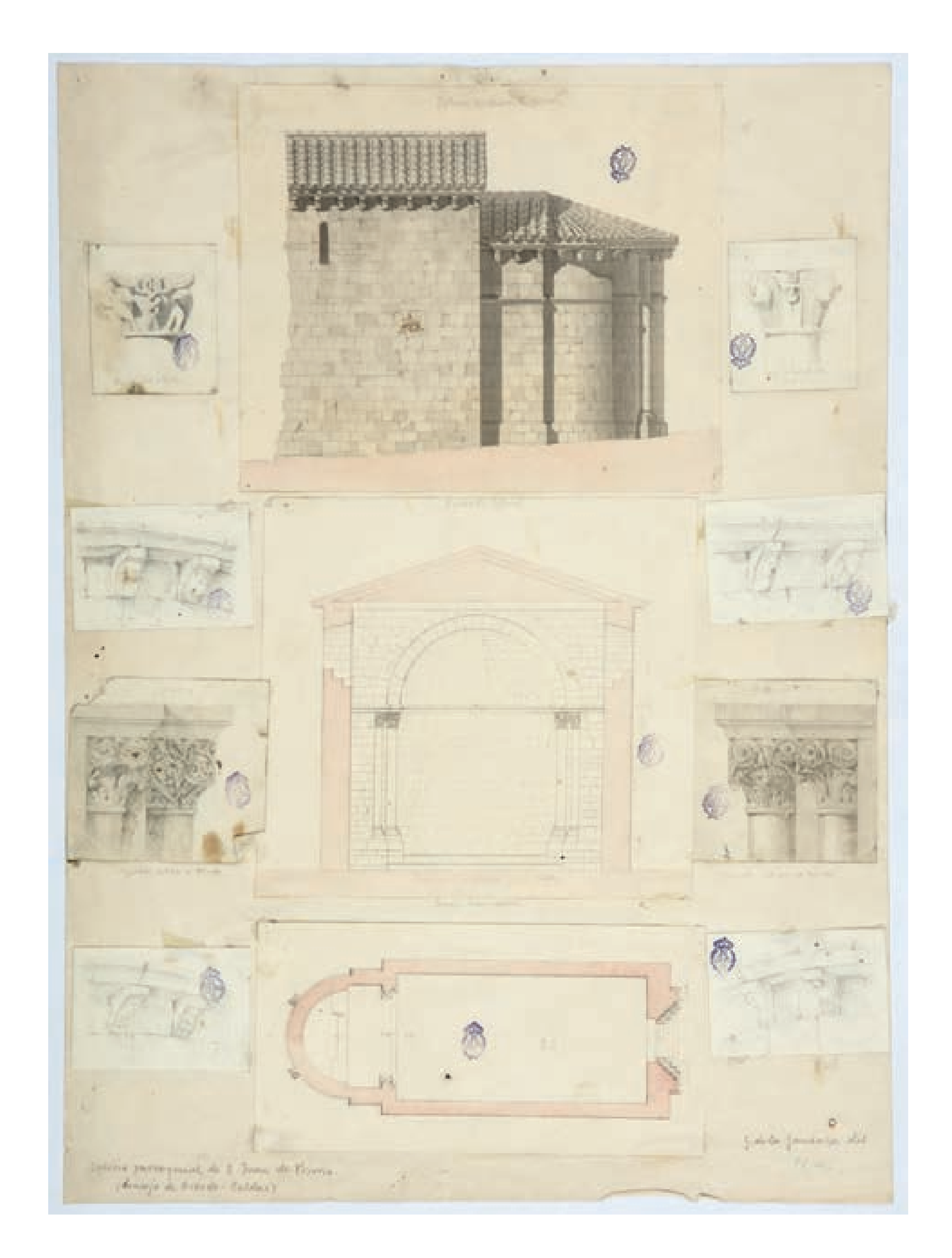


Fig. 1. Dibujos preparatorios de Gerónimo de la Gándara (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MA-0040).

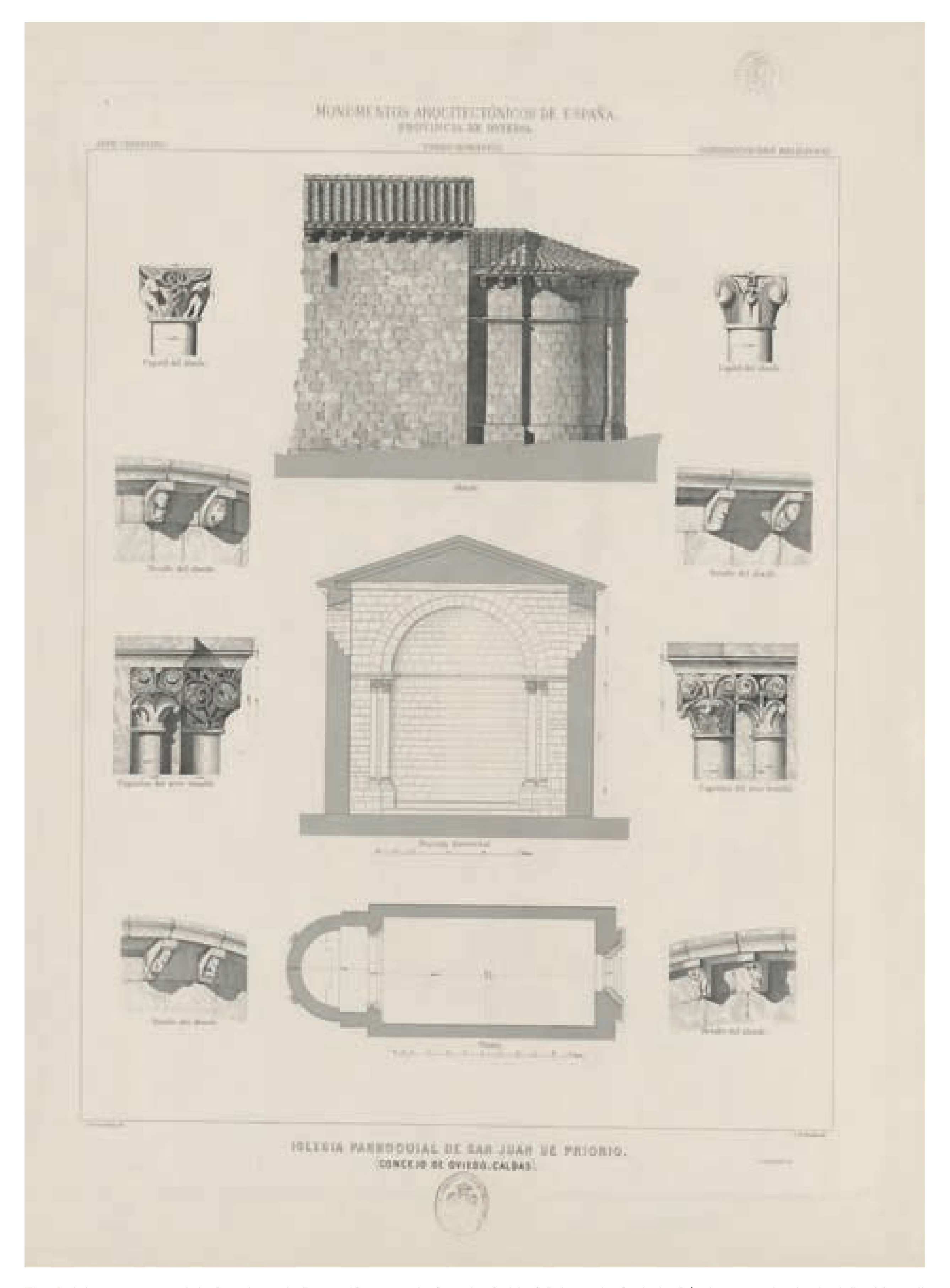


Fig. 2. *Iglesia parroquial de San Juan de Priorio (Concejo de Oviedo, Caldas).* Dibujo de G. de la Gándara y grabado de J. Pi i Margall. Calcografía Nacional (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00085).

el propio Madrazo se encargó de contratar a profesionales extranjeros altamente cualificados como el estampador Severin Delatre (que enseñó el oficio en la Calcografía Nacional), Emilio Ancelet, Enrique Stüler y cromolitógrafos como Teófilo Rufflé. También participaron en la empresa fotógrafos como Charles Clifford o Eduardo García, que pusieron los avances tecnológicos en materia de fotografía a disposición de la documentación del patrimonio cultural. Para la estampación de litografías se recurrió a establecimientos privados y los textos se imprimieron en la Imprenta Real, primero, y tras su supresión en 1867, en la Imprenta Fortanet, que había adquirido el material en subasta pública (Bordes, 2014: 5).

Tras la superación de los primeros obstáculos, en 1859 se edita el primer cuaderno, que sale a la luz finalmente en enero del año siguiente. En la Advertencia Preliminar adjuntada a la primera entrega se señala que estas no seguirán ningún orden o clasificación[3]: «dará a luz la Comisión y describirá hoy un edificio romano o árabe; mañana uno bizantino, románico, ojival o plateresco; otro día quizás uno celta o fenicio». Adelantan que esta situación, que ellos denominan de «confusa promiscuidad», se resolverá una vez terminada la obra con una ordenación cronológica junto con una por provincias, puesto que solo entonces podrán realizar un estudio comparativo de los monumentos. Sin embargo, este propósito nunca llegó a materializarse.

Otros autores (Bordes, 2014: 5; Ortega, 2015: 60) han señalado anteriormente el carácter caótico y confuso de la publicación, lo que supone un problema añadido en su estudio. Acusó muchas veces la falta de presupuesto, lo que se tradujo en una periodicidad de las entregas inconsistente. De acuerdo con la memoria de Ávalos[4], presidente de la Comisión, en 1860 se invirtieron 32000 escudos y se realizaron 6 entregas. A partir de ahí el presupuesto cae drásticamente hasta los 10000 escudos en 1869, año en que solo se publicó un fascículo. Sin duda, el proyecto se vio afectado por la grave crisis política que desencadenaría el exilio de la reina Isabel II en Francia.

El proyecto precisaba de una importante financiación, como se puede deducir de los libros de cuentas del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[5], en los que se constata el valor de las planchas de acero y cobre, los papeles de gran formato, y el pago a dibujantes, grabadores, fotógrafos y miembros de la Comisión, entre otros muchos gastos. Por cada dibujo se pagaba entre 1000 y 2500 reales, llegando en algunos casos a los 6000 reales[6], las entregas se vendían a un precio de 400 reales de vellón[7] mientras que diversas instituciones recibían ejemplares de manera gratuita, como la Biblioteca Nacional o las Escuelas Provinciales de Bellas Artes, tal y como se indica en los Libros de suscriptores conservados en el Archivo de la Real Academia[8].

Esta delicada situación provocó la modificación de la Comisión científica en 1870, momento en que la publicación se encontraba paralizada, y en 1872 pasó a depender definitivamente de la propia Real Academia de Bellas Artes bajo la tutela de una nueva Comisión. Los cambios no consiguieron paliar los problemas que se venían arrastrando desde hacía años, de modo que finalmente, en 1875, se firmó un contrato con el editor madrileño José Gil Dorregaray, quien contaba con el respaldo

---

3 *Gaceta de Madrid*, n.º 10 de 10 de enero de 1860.

4 *Gaceta de Madrid*, n.º 362 de 28 de diciembre de 1869.

5 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Li-3-77. 1860-1870. Publicación de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. Cuentas Corrientes.

6 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Li-3-341. 1856-1860. Libro registro de las obras realizadas por dibujantes, grabadores y estampadores para la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*.

7 *Opus cit.*, nota 4.

8 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Li-3-79. 1859-1860. Libro de reparto de la obra, gratis y de pago, de los *Monumentos Arquitectónicos de España*; Li-3-420. 1856-1873. Libro de suscripciones en España y el extranjero. [Libro primero]; Li-3-75. 1873. Libro de suscripciones en España y extranjero a la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* [Libro segundo].

de la Academia[9]. Según los términos del contrato, la propiedad de la obra continuaba en manos del Estado, la Real Academia mantenía la dirección científica mediante una Comisión mientras que Dorregaray disfrutaría de su usufructo[10]. Bajo su dirección, la publicación gozó de un último impulso, las estampas se reorganizaron, aumentó la tirada y mejoró la distribución (Barrena *et al.*, 2004: 41). Con algunas de ellas se confeccionaron una serie de álbumes monográficos en los que se reunían las ilustraciones y hojas de texto sobre una misma ciudad o monumento. La mayoría fueron escritas por los propios José Amador de los Ríos, Pedro de Madrazo y Manuel de Assas.

En 1881, el incumplimiento del contrato por parte del Estado[11] y la muerte del editor a finales de ese mismo año significaron también el fin del proyecto. En el transcurso de los más de veinte años desde que salió a la calle el primer cuaderno, se publicaron un total de 89 entregas, formadas por 281 estampas, y 32 monografías (Bordes, 2014: 16). La obra quedó incompleta, pues no todas las provincias aparecen reflejadas y un conjunto de estampas no se acompañaron finalmente de su correspondiente texto.

Las estampas del MAN

Son varias las instituciones que conservan ejemplares de *Monumentos Arquitectónicos de España*, aunque ninguna de ellas de forma completa, como la propia Real Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional o el Museo Arqueológico Nacional, entre otras. Los dibujos preparatorios, que tras ser aprobados por la Comisión se transferían a las planchas para su estampación (Sánchez de León, 2002: 18), se conservan en el Museo de la Real Academia como parte de la serie conocida como MA. Las planchas de grabado, tanto de las estampas como de las letras capitales y portadas, se guardan en la Calcografía Nacional y se encuentran publicadas en el *Catálogo General de la Calcografía Nacional* (Barrena *et al.*, 2004). En él se listan todas las planchas o láminas con las que se estamparon las obras grabadas en la Calcografía, acompañadas de una serie de datos relevantes como tamaño, material del soporte, técnica de grabado, autorías y año de producción cuando es conocido. No existe un catálogo similar para las estampas litografiadas al haberse realizado en diferentes talleres privados.

La colección del MAN se encuentra totalmente digitalizada y fue objeto de estudio y catalogación por la autora de este artículo durante los años 2019 y 2020, gracias a lo cual podrán consultarse próximamente en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES). Con este fin, se ha procedido a la consulta de catálogos y escritos existentes sobre las mismas. Probablemente el más cercano temporalmente a la propia obra sea *Índices generales alfabéticos de la obra intitulada Monumentos Arquitectónicos de España* (1895) de Eduardo de la Rada y Méndez, bibliotecario del MAN. Aunque problemático por la falta de algunos datos –solo se mencionan 127 estampas-, De la Rada ofrece un listado clasificándolas por orden alfabético, artes, autor y zona geográfica, pues en su prólogo muestra preocupación por facilitar la consulta de una obra tan extensa. Más recientemente, protagonizaron una exposición temporal en 2014 organizada por la Calcografía Nacional y comisariada por Juan Bordes, en cuyo catálogo se referencian por primera vez la totalidad de las estampas y las monografías (Bordes, 2014). La magnitud y complejidad de la obra es tal, que hasta el momento solo se había abordado de manera parcial (Blas; Romero de Tejada, y Urrutia de Hoyos, 1988; Ortega, y Sobrino, 2007; Ruiz Hernando, 2008; Ruiz Cabrero, 2011; Vela, y Cabeza, 2009).

---

9 *Gaceta de Madrid*, n.º 353 de 19 de diciembre de 1874.

10/11 Extracto de las condiciones del contrato reproducidas en la *Gaceta de Madrid* n.º 156 de 5 de junio de 1911 a propósito de la reclamación de los herederos de J. Gil Dorregaray al Estado por impago.

El conjunto del MAN está compuesto por 149 estampas, con los números de inventario 1994/83/FD00011 a 1994/83/FD00159, de las cuales dos están duplicadas. Por lo tanto, de las 281 calcografías y litografías producidas se conservan un total de 146. Además, la Biblioteca del Museo cuenta con 29 de las monografías editadas por Dorregaray. El estado de conservación varía entre láminas, observándose mayormente desgaste en los bordes, que en algunos casos ha originado roturas. A algunas de ellas se les adhirió en el margen un papel azul manuscrito con el nombre de la provincia, lo que indica que en el pasado se almacenarían todas juntas, ordenadas por ubicación geográfica, a modo de álbum con los mencionados separadores para facilitar su consulta, y no según los cuadernos en las que fueron publicadas. Tenían, por tanto, un carácter más utilitario que artístico. Para evitar un mayor deterioro, en la actualidad se almacenan horizontalmente en cajas de gran formato fabricadas con materiales aptos para la conservación óptima del papel.

No se tiene constancia de cómo llegaron a formar parte de los fondos del Museo, pues este no aparece en los libros de suscriptores de la publicación, los cuadernos 1 al 30 se publicaron con anterioridad a su fundación[12] y no figuran ninguno de los textos o portadas que las debieron de acompañar. No obstante, quien sí aparece entre los suscriptores es la Escuela Diplomática, que recibió de manera gratuita los cuadernos 1 al 37 al menos[13]. Es probable, por tanto, que llegasen junto a las monedas, mobiliario y otro tipo de objetos procedentes de la Escuela que ingresaron en el MAN como fondos fundacionales o tras su supresión en 1900. Otra posibilidad es que se incorporasen a través de la Biblioteca del Museo o como parte de una donación o compra cuyo registro no nos consta.

El momento de su entrada también es una incógnita; sin embargo, en los *Índices* de De la Rada (1895), y concretamente en la Advertencia que se sitúa en su inicio, el autor apunta que se ha basado en el «sistema de encuadernación que se siguió hace tiempo en el Museo Arqueológico Nacional», lo que nos proporciona un *terminus ante quem* 1895 (o 1894 si tenemos en cuenta la fecha de la dedicatoria a su padre).

Motivos y lugares representados. Su clasificación por «Artes»

Dado el volumen de estampas conservadas en el MAN, una descripción individualizada de cada una ellas excedería los límites de este artículo, por lo que en su lugar se ofrece un listado con los datos básicos de cada una de ellas (anexo 1) y un breve comentario a continuación sobre aquellos aspectos más relevantes. Mención especial merecen *Detalle del mosaico de Galatea descubierto en 1861 (Elche)* (1994/83/FD00011), del que el Museo conserva el fragmento correspondiente a su cabeza, y *Cruz de Marfil de los reyes Don Fernando 1º y Doña Sancha, su muger. En la Colegiata de S. Isidoro (León)* (1994/83/FD00077) (figs. 3 y 4). Ambas se reprodujeron, por tanto, antes del ingreso de las piezas en el Museo. Lamentablemente, el MAN no posee ninguna de las dos cromolitografías dedicadas al tesoro visigodo de Guarrazar.

La Comisión estableció al inicio de la publicación una clasificación en tres grandes bloques, dividiendo los monumentos en «Arte pagano», «Arte cristiano» y «Arte mahometano». Como ya indicó Ruiz Hernando (2008: 4), parten de la idea de que el motivo que impulsa la creación artística, y por ende la arquitectónica, es la fe religiosa. Dentro de ellos, a su vez, distinguen varios estilos. Así, para el «Arte cristiano» reconocen el latino, bizantino, mozárabe, románico, mudéjar, ojival y

---

12 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Li-3-194. 1873-1881. Libro de actas de la Comisión inspectora de la publicación de la obra Monumentos Arquitectónicos de España.

13 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Opus cit.*, nota 8.



Fig. 3. Cruz de Don Fernando I y Doña Sancha (Museo Arqueológico Nacional. Inv.: 52340. Foto: Ángel Martínez Levas, MAN).

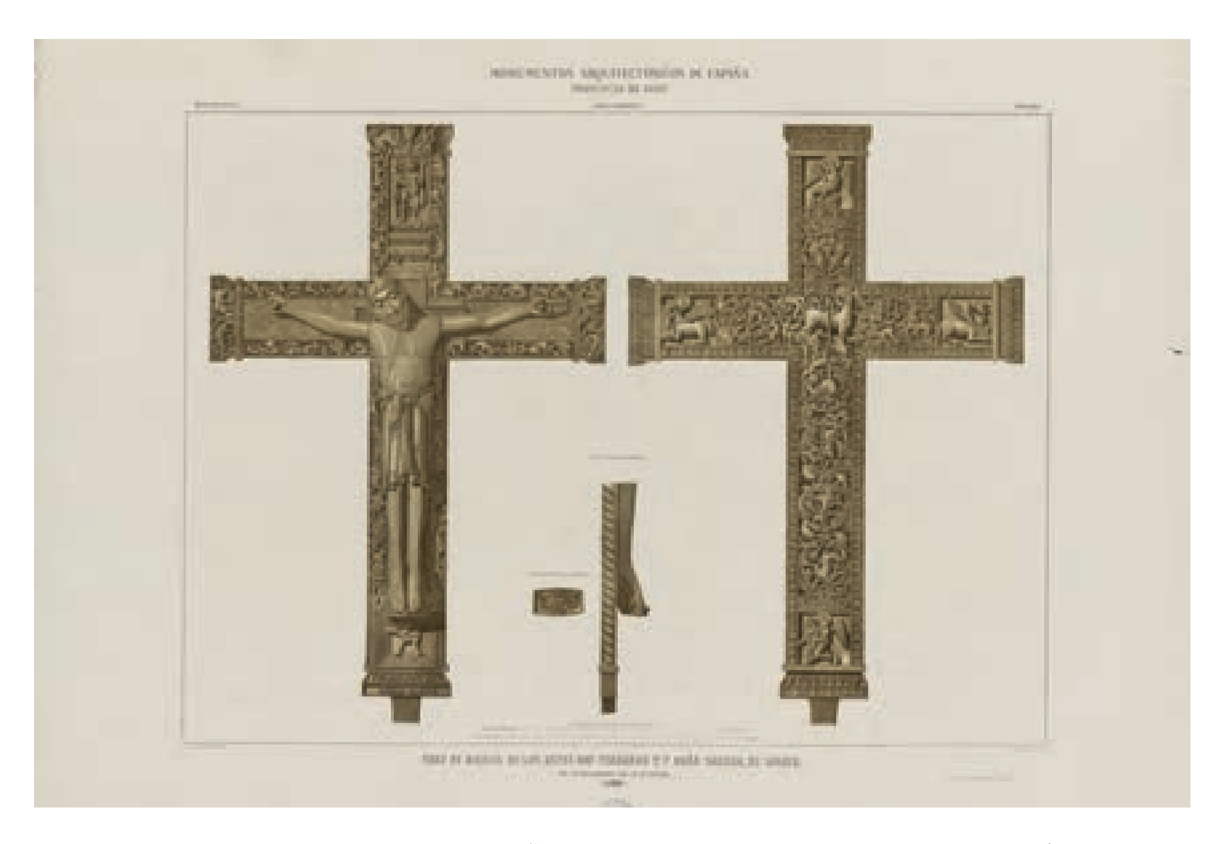


Fig. 4. *Cruz de marfil de los reyes Don Fernando 1º y Doña Sancha, su muger. En la Colegiata de S. Isidoro (León).* Dibujo de J. Serra Gibert y cromolitografía de F. Aznar (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00077).

del Renacimiento; para el «Arte mahometano», los estilos granadino, califal y mauritano, mientras que para el «Arte pagano», únicamente definen el estilo greco-romano. No obstante, las fronteras entre artes y estilos en la práctica no están tan claramente definidas si se tiene en cuenta que en la mayoría de grandes edificios las obras de construcción (y en ocasiones también de reconstrucción) se extendieron durante siglos, lo que resultó en un palimpsesto de diferentes tendencias estilísticas. A esto hay que añadir la presencia de poblaciones con distintas creencias en un espacio cercano y su asimilación tras los procesos de conquista, lo que tiene su reflejo también en la arquitectura.

Precisamente, en las estampas del MAN se constata la definición de varios tipos de artes y estilos más para dar cabida a monumentos que no encajaban en la solución tripartita. De esta forma, la planta de la Mezquita de Córdoba se adscribe a «Arte mahometano y cristiano»; la Iglesia Parroquial de San Marcos (Sevilla) es de estilo «sevillano» y «Arte arábico-cristiano»; la estatua de bronce esmaltado del obispo Don Mauricio (Catedral de Burgos) es de estilo «franco-germánico», mientras que varios restos cristianos de origen romano se clasifican como «Arte vario»[14], entre otros ejemplos.

A pesar de la intención inicial de abarcar la totalidad de los géneros, la Comisión pareció favorecer las iglesias y catedrales cristianas, desde el románico hasta el Renacimiento, aunque un gran número de ellas son de época medieval, tal y como se observa en las estampas del MAN. En esta colección abundan los grabados de plantas, alzados, secciones transversales y longitudinales, detalles de portadas y columnas, tanto de grandes catedrales como la de Burgos, Córdoba, León y Toledo, como de pequeñas iglesias románicas ovetenses. Durante el siglo XIX la arquitectura románica y la gótica fueron especialmente valoradas, normalmente en contraposición al clasicismo, que se asociaba a los postulados academicistas y oficiales que los artistas románticos despreciaban. En consecuencia, se asiste a un *revival* de estos estilos, sobre todo del gótico, que llegó a influir en los trabajos de restauración arquitectónica. Los vestigios visigodos, descritos como estilo «latino-bizantino», también son abundantes, mientras que los monumentos de corte barroco fueron obviados y no aparecen en la publicación.

La mayoría de estampas de «Arte mahometano» pertenecen a edificios y alicatados granadinos, restos toledanos y a la Mezquita de Córdoba, de la que el Museo posee 17 de las 23 dedicadas al templo. De la Mezquita no solo se reprodujo su planta y sección, sino también detalles de sus puertas, la *maksurah*, los arcos polilobulados de la sala hipóstila y varias vistas del *mihrab*, como la puerta de acceso y la planta y la sección de su cúpula. Igual que sucediese con el arte medieval cristiano, el Romanticismo fijó su atención en la estética árabe y oriental, por su exotismo y poder evocador, que fascinó a pintores, grabadores, escritores y poetas españoles y extranjeros.

En cuanto a las estampas de «Arte pagano», de las que solo se hicieron 12 (el Museo conserva 7), se refieren únicamente a restos arqueológicos greco-romanos. Se trata de restos de acueductos, esculturas, relieves y mosaicos, mayormente de Mérida y Sevilla (fig. 5).

Una última clasificación responde a su uso: civil, religioso, militar u objetos sagrados. Toda esta información aparece consignada en la parte superior del papel, conformando tres registros diferenciados por el tamaño de letra y tipografía: a la izquierda, el «Arte» al que pertenece; en el centro se encuentra el título de la publicación, la provincia de procedencia y el estilo del monumento, y a la derecha el uso. Con esta información, tal y como se sugería en la Advertencia Preliminar, los lectores podían dar un orden provisional a las estampas atendiendo a la localidad, el arte y el estilo.

---

14 Número de inventario de las estampas mencionadas: 1994/83/FD00046, 1994/83/FD00125, 1994/83/FD00036 y 1994/83/FD00019, respectivamente.



Fig. 5. *Miembros arquitectónicos del Templo de Marte (Mérida).* Dibujo de R. Arredondo y grabado de E. Buxó (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00020).

En el centro de la parte inferior se expresa en mayúsculas el título de la estampa y el municipio al que pertenece entre paréntesis.

En los territorios representados también se observan desigualdades. De las 50 provincias en las que se dividía el territorio español desde 1833, solo figuran 24 y de forma desproporcionada (Bordes, 2014: 32). Las primeras expediciones de la Escuela de Arquitectura fueron a ciudades cercanas a Madrid, como Toledo o Guadalajara. En la elección de los destinos se tuvo en cuenta la presencia de arquitectura ecléctica que ofreciese a los alumnos un amplio catálogo estilístico del que aprender (Prieto, 2004: 158) y Toledo es posiblemente el mejor ejemplo de ello al reunirse en dicha ciudad elementos romanos, visigodos, árabes, judíos y cristianos. En total, se le dedicaron 49 estampas, convirtiéndose en la ciudad mejor representada, seguida por las provincias de Oviedo (35), Burgos y Córdoba (24), Granada (21) y León (18). Por el contrario, otros territorios solo tienen una estampa o dos (Jaén, Tarragona, Gerona, Cáceres, Palencia, Valladolid). No están presentes en *Monumentos…* Galicia, País Vasco, Navarra, La Rioja, Murcia, Islas Baleares y Canarias, Ceuta o Melilla.

Esta situación se traduce en las estampas conservadas en el MAN, las cuales en su mayoría proceden de Toledo (23), Oviedo (19), Burgos (18), Córdoba y León (17), Sevilla (12) y Salamanca (11), y en menor número Badajoz (7), Ávila (6), Zamora (5), Barcelona, Valencia y Valladolid (2), y finalmente, Alicante, Cáceres, Gerona, Granada, Jaén y Palencia (1). No se conserva ninguna de las de Segovia, Zaragoza, Madrid y Guadalajara.

En las estampas del Museo queda patente la existencia de una heterogeneidad de estilos, señalada también por otros investigadores, pues al no establecerse ninguna norma de presentación, los dibujantes tenían plena libertad estilística y usaban distintas técnicas de dibujo y tamaños de papel (Sánchez de León, 2002: 22). En este sentido, Ortega y Sobrino (2007: 27) manifiestan también la falta de coherencia y unidad de planteamiento inherente a las estampas dedicadas, en el caso de su estudio en concreto, a la Alhambra.

Gran parte de las estampas muestran los edificios de manera aislada y neutral. Se trata normalmente de dibujos técnicos, los cuales se acompañan de medidas, escalas y leyendas (fig. 6), facilitando así el análisis de la construcción (Barrena *et al.*, 2004: 40), algo que sin duda ayudaría a contribuir a la formación de futuros arquitectos. Empero, Jiménez (2015: 43) denuncia la falta de rigor métrico, así como el carácter «frío» y «analítico» de los dibujos del Palacio de la Alhambra, que además a su entender se encontraban demasiado sujetos a las exigencias de la imprenta.

Otras, en cambio, presentan un estilo muy diferente en el que los cielos, el uso de la iluminación y sus sombras, recuerdan a las atmósferas de los paisajes y vistas de los pintores coetáneos que perseguían evocar imágenes más sugestivas (fig. 7). En ellas los monumentos se insertan en su entorno y se reproducen elementos como nubes, vegetación o edificios adyacentes, sin medidas. No obstante, la fidelidad con la que se dibujaron y grabaron los diferentes motivos las convierten en un valioso testigo de la historia de los edificios y objetos que representan, pues algunos de ellos han padecido las inclemencias del paso del tiempo, llegando incluso a desaparecer, como es el caso de la Iglesia de Santa María del Temple de Ceinos, Valladolid (Gaya, 1961: 141), la cual estaba ya en ruinas en el momento en que Parcerisa la dibujó (fig. 8). De igual forma, son por sí mismas testimonio de la historia del grabado en España. Por tanto, esta colección de grabados y litografías tienen la capacidad de acercarnos al patrimonio arquitectónico español desde una triple perspectiva, no necesariamente excluyente entre sí: arquitectónica, artística e histórica.

A pesar de las diferencias observadas, todas las estampas obedecen a un mismo formato en cuanto a dimensión y posición del motivo y texto. Aunque con ligeras diferencias, la mayoría tienen un tamaño de 75 cm de alto por 60 cm de ancho, o a la inversa si están dispuestas en horizontal. Es



Fig. 6. *Imafronte de la Catedral (Toledo).* Dibujo de S. Viaplana y grabado de A. Chappuis. Calcografía de la Imprenta Nacional (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00131).



Fig. 7. *Exterior del ábside de la Iglesia Catedral (Ávila).* Dibujo y litografía de F. Aznar. (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00012).

habitual encontrar en una misma hoja varios dibujos, como por ejemplo diversos capiteles o relieves de un mismo edificio o esculturas, aprovechando al máximo el espacio disponible. Las hojas de texto que se entregaban junto a ellas en los fascículos tenían el mismo tamaño y sus letras capitales se decoraban al modo de los códices medievales ilustrados, pero el Museo no conserva ninguna.

Todas las hojas se marcaban con un sello estampado en seco en el margen superior. Es circular, con una línea de puntos exterior seguida de la leyenda «PUBLICACIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA» que enmarca un escudo del país. Además, en el caso de las estampas del Museo, la mayoría presentan en la parte inferior o en el reverso otro sello en tinta negra. Este, de forma ovalada, tiene en el centro un escudo de España rodeado por la leyenda «MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL» en mayúsculas.

Autores: dibujantes y grabadores

En diciembre de 2016, la prensa (Morales, 2016) se hacía eco de un pequeño hallazgo realizado en el transcurso de los trabajos de restauración de la fachada de la Universidad de Salamanca. A los



Fig. 8. *Ruinas de Santa María del Temple (Céinos-Distrito de Villalón).* Dibujo de F. J. Parcerisa y litografía de F. Aznar. (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00152).

ya conocidos grafitis «ESPEDICION» y «ESPEDICION de 1853» se le sumó el descubrimiento de una tercera inscripción, «N. MENDÍVIL 1853», lo que venía a resolver el misterio del autor de la gamberrada. Nicomedes de Mendívil y Quadra, fue, en efecto, uno de los arquitectos que participaron en las expediciones de la Escuela de Arquitectura, primero como discípulo y más tarde, gracias a su gran talento, como profesor y tutor (Prieto, 2004: 168). En total realizó 10 dibujos para *Monumentos…*, algunos de ellos de la propia Salamanca, como *Patio del Colegio del Arzobispo, hoy de Irlandeses (Salamanca)* (1994/83/FD00104), grabado por Ancelet en la Calcografía Nacional. Aun así, no es uno de los autores más prolíficos de la publicación, ya que Ricardo Arredondo ejecutó 46, Francisco Aznar 39 (más aquellas que litografió) y Gerónimo de la Gándara, miembro de la propia Comisión, 30. En total participaron 47 dibujantes, arquitectos o pintores, a los que habría que sumar los 9 dibujos que permanecen anónimos (Bordes, 2014: 24).

Las autorías las conocemos gracias a las firmas emplazadas en la propia obra, tanto las de los dibujantes como las de los grabadores y las de los establecimientos en los que se estamparon. Se sitúan en la parte inferior de la hoja, justo debajo de la imagen, en minúsculas. Se coloca el nombre o iniciales y el apellido seguido de su aportación, que puede estar abreviada o no, pues no hay consistencia al respecto. Por ejemplo, se usa tanto «pinto» [*sic*], «dibujado por», «dibujó» y «lo dibujó» como «lo dib.» o simplemente «dib.» o «dibº.».

En el caso del MAN, sobresalen en número las realizadas por el pintor Francisco Aznar y García, quien aparece como dibujante y/o litógrafo hasta 42 veces a pesar de no tener formación específica en arquitectura. En ocasiones se observa cómo el propio dibujante se encargó también de la litografía, como el antes mencionado Aznar, o la colaboración de dos ilustradores en una misma estampa. Se constata cómo los dibujantes trabajaron mayoritariamente por monumentos o ciudades y regiones, sacando así el mayor rédito posible a sus viajes. Por ejemplo, muchas de las estampas relativas a la Mezquita de Córdoba y a Ávila fueron realizadas a partir de dibujos de Ricardo Arredondo; en León trabajaron Jaume Serra y Ricardo Velázquez; en Mérida y Salamanca, Aznar, y De la Gándara en Oviedo. Junto a ellos, otros dibujantes identificados en las estampas del MAN son: J. Acevedo, M. Fosas Pi, R. Frassinelli, C. Gondorff, P. Gonzalvo, A. Groinner, R. M. Jiménez, M. López Sánchez, A. Ortiz de Villajos, F. J. Parcerisa, D. P. Pomareda, R. Prats, Demetrio de los Ríos y su sobrino Rodrigo Amador de los Ríos, A. Rosell, J. M. Rubio, F. Ruiz, L. Serrallach, R. Soldevila, A. Sureda, M. de Unceta, J. Vallejo, S. Viaplana y C. M. Vigil.

De todos ellos, guardan especial relación con este Museo Francisco Jareño y Rodrigo Amador de los Ríos. El primero, miembro de la Comisión, fue el arquitecto encargado junto a Álvaro Rosell y Antonio Ruiz de Salces de diseñar la actual sede del Museo y de la Biblioteca Nacional, el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, un edificio de trazado neoclásico construido entre 1860 y 1892 (Ladero, y Jiménez, 2014). Para *Monumentos…* realizó varios dibujos, de los cuales el Museo posee tres estampas de la ciudad de Salamanca: *Sección longitudinal de la Catedral Vieja* (1994/83/FD00106), *Portada de la Universidad* (1994/83/FD00113) y *Detalles de la portada de la universidad salmantina* (1994/83/FD00114), junto a Francisco Aznar.

En cuanto a Rodrigo Amador de los Ríos, hijo de José Amador de los Ríos, y miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, trabajó en el Museo Arqueológico Nacional desde 1868 hasta 1916, y, como ya hiciese su padre con anterioridad, ocupó el cargo de director desde 1911[15]. De la serie *Monumentos…*, el Museo conserva dos estampas de su mano de la Catedral de Toledo: *Detalles de la puerta de la Presentación en el claustro de la Catedral* (1994/83/

---

15 Sobre los directores y personal del MAN, véase: http://www.man.es/man/museo/historia/personal.html.

FD00136) y *Portada de la Presentación en el claustro de la Catedral* (1994/83/FD00159). También redactó la monografía dedicada a la Iglesia de Santiago del Arrabal de Toledo (1879).

Al igual que con la rúbrica de los dibujantes, la de los grabadores y litógrafos también se expresa de manera variada: «grabado por», «cromo-lit.», «cromolitº», «litfº», «litº», «grabó», «grab.», «lo grabó» y «lo grab.» En ocasiones se acompaña del lugar donde se estampó, esto es, «Madrid». Destacan por su amplia contribución en las estampas del MAN los nombres de Esteban Buxó, Francisco Pérez Baquero, Enrique Stüler o el francés Teófilo Rufflé, a los que hay que sumar los nombres de F. Aznar, J. Bustamante, J. A. Camacho, A. Chappuy, M. Fuster, L. Gaucherel, F. Kraus, E. Letre, (o Lettre), B. Maura, J. Millán, F. Navarrete, J. Nicolao, J. Pi i Margall, J. Ramón, F. Reinhard, Thurwanger y L. Yranzo.

Talleres y técnicas

Como ya se ha avanzado, para la parte gráfica de la publicación se optó por el grabado calcográfico y la litografía, dos técnicas que permiten producir numerosas copias de una misma imagen. Aunque ambas ofrecen resultados similares, siguen un proceso distinto. En el primer caso, el grabador traslada el dibujo a una plancha o matriz metálica mediante un instrumento cortante (buril) o un ácido abrasivo (aguafuerte y aguatinta), realizando surcos que después se rellenan de tinta y se imprimen –se presionan– sobre el papel. En la litografía, la matriz es una piedra porosa cuya superficie no se rebaja, sino que se dibuja encima con una tinta grasa o lápiz litográfico. Tras algunas operaciones más, a la piedra se le aplica una capa de tinta que se adhiere a los trazos grasos previamente realizados, y se pone en contacto con el papel. En el caso de las litografías a color, o cromolitografías, cada color se aplicaba sobre una matriz diferente, por lo que la colocación sobre el papel de cada una de ellas era esencial para no superponer colores y echar a perder todo el trabajo previo.

En el momento en que se empezó a proyectar *Monumentos Arquitectónicos de España* la Calcografía se encontraba en una situación delicada, fruto del declive del propio grabado sobre cobre que perdía terreno frente a las nuevas técnicas de arte gráfico, mucho más ventajosas por su rapidez y rentabilidad, como el grabado sobre acero, la xilografía a contrafibra y la litografía, descubierta a finales del siglo anterior por el alemán Aloys Senefelder. Así pues, el encargo de realizar la publicación y la consiguiente modernización del taller vino a darle un nuevo impulso (Carrete, 1991: 266). En ella se produjeron los grabados calcográficos, es decir, los aguafuertes sobre matriz de acero (solo de manera muy ocasional de cobre). También se empleó, aunque en menor medida, la aguatinta, la xilografía a contrafibra, el barniz blando y la ruleta (Barrena *et al.*, 2004).

A veces el aguafuerte y la aguatinta se combinaban, por ejemplo en *Alicatados del cuarto real de Santo Domingo en la Alhambra (Granada)* (1994/83/FD00065) de J. M. Rubio y J. Ramón, *Ventana de la nave mayor de la catedral (Toledo)* (1994/83/FD00135) y *Sillería del coro en la Catedral (Toledo)* (1994/83/FD00138), ambas dibujadas por J. Vallejo y grabadas por E. Ancelet y D. Martínez respectivamente. Las tres son estampas a color, que Bordes (2004) denomina cromografías, aunque ni Kroustallis (2015) ni Blas (1996) recogen dicho término en sus diccionarios sobre técnicas y artes gráficas.

De las estampas del MAN, 54 proceden de la Calcografía Nacional, que aparece nombrada en ellas como «Calcografía Nacional» o «Calcografía de la Imprenta Nacional». Este hecho puede deberse a que la Calcografía dependió de la Imprenta Nacional hasta su supresión en 1867, pasando entonces a estar bajo la tutela del Ministerio de Fomento, mudando su sede al edificio de la Real Academia de Bellas Artes en la céntrica calle de Alcalá n.º 13 (Carrete, 1991: 268). Hay otros 49 aguafuertes en los

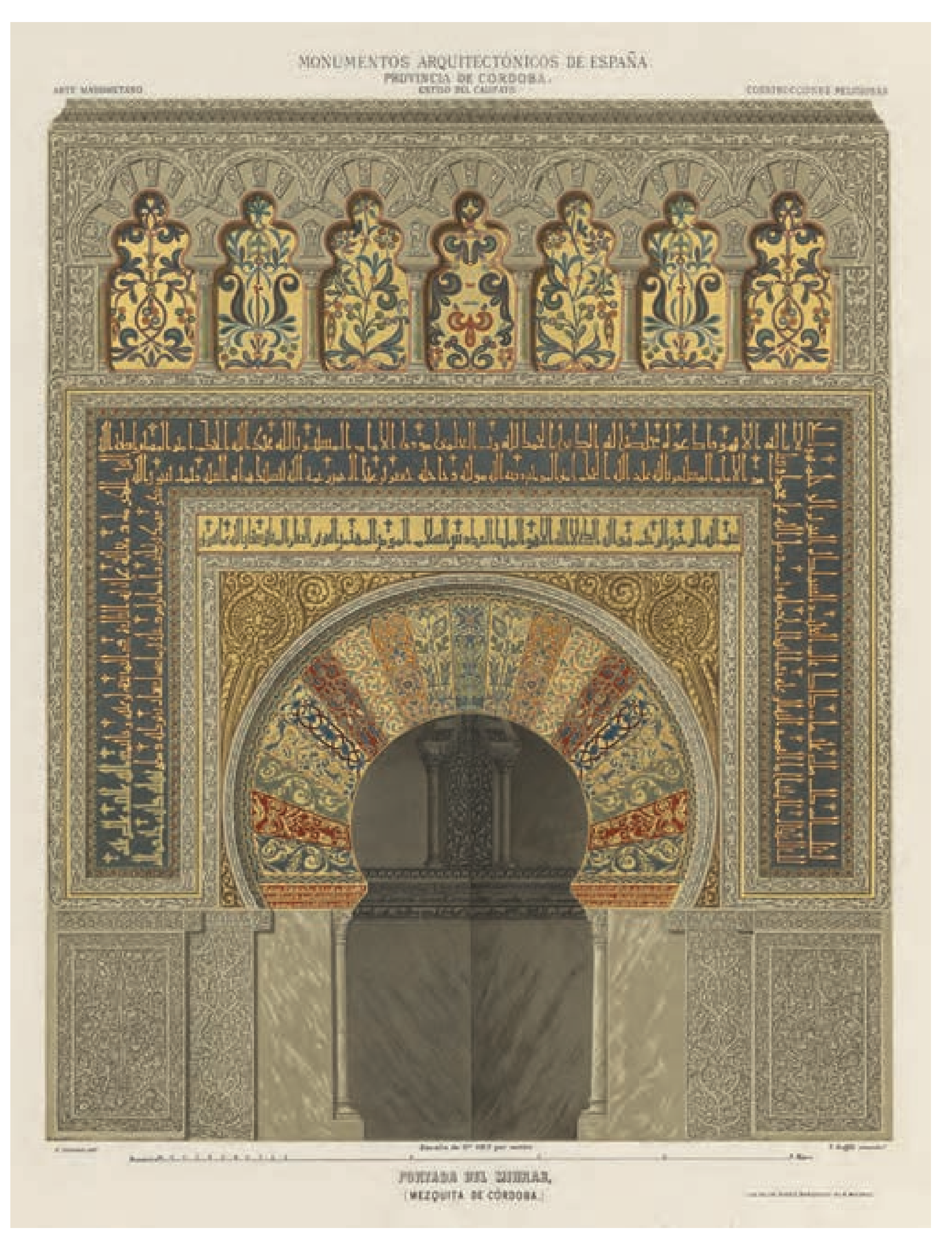


Fig. 9. *Portada del mihrab (Mezquita de Córdoba).* Dibujo de R. Arredondo y cromolitografía de T. Rufflé. Litografía de J. M.ª Mateu (Museo Arqueológico Nacional, 1994/83/FD00052).

que no figura el establecimiento; sin embargo, sus matrices aparecen referenciadas en el catálogo de la Calcografía Nacional (Barrena *et al.*, 2004), lo que es indicador claro de su origen.

El grabado calcográfico se empleó mayormente para los dibujos de carácter más técnico, mientras que la litografía, y sobre todo la cromolitografía, fue seleccionada para ilustrar motivos en los que el color es un componente clave para su legibilidad, a saber, pinturas murales, vidrieras, azulejos, mosaicos y bienes muebles como arquetas, cruces o cálices. En este sentido, sobresale la minuciosidad de los detalles y la calidad de las diferentes tonalidades conseguidas en las estampas dedicadas a algunos de los enclaves más significativos de la Mezquita de Córdoba, como en las inscripciones, mosaicos y dovelas policromadas de su *mihrab* (fig. 9).

Las estampas litografiadas del MAN (que conserva 44 de las 71 publicadas) dan cuenta de los diferentes talleres a los que recurrió la Comisión: Cromolitografía de D. Castell, Litografía de Julio Donon, Cromolitografía Heráldica y Litografía de José M.ª Mateu, todas ubicadas en Madrid, y la empresa francesa Cromolitografía Lemercier y Cía. Los establecimientos litográficos habían proliferado durante los años treinta tras la abolición del privilegio de exclusividad otorgado hasta entonces al Real Establecimiento Litográfico, dando cabida a una técnica que había sido ignorada por los academicistas por considerarla menos meritoria que el grabado calcográfico de talla dulce (Vega, 1997-1998) y que hasta hacía poco solo era empleada para la reproducción y no como medio de creación de obras originales (Ibáñez, 2003). El taller de Mateu fue especialmente favorecido, pues, junto al de Donon, es considerado como uno de los más prestigiosos de la época por su calidad e innovación técnica (Papí, y Martín, 2013: 10). De hecho, participaron también en la publicación *Museo Español de Antigüedades*, en la que trabajaron nuevamente con Aznar, Velázquez, Letre o Rufflé, entre otros.

Conclusión

Hemos visto cómo *Monumentos Arquitectónicos de España* se desarrolló a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX con un triple objetivo: la formación de arquitectos, la catalogación del patrimonio monumental y su difusión tanto dentro como fuera de España, en un momento en el que el turismo tal y como lo entendemos en la actualidad no existía todavía y en el que viajar no estaba al alcance de todos. De hecho, para Sánchez de León (2002: 19) es el «primer intento serio de Catálogo Monumental por provincias». A pesar de su accidentada historia y de considerarse una obra inacabada, el resultado final es un conjunto de estampas que ofrecen al historiador y arquitecto un documento de gran valor para su estudio, y a todos los que las contemplan, el placer de admirar una obra de gran calidad artística y técnica.

Además, supuso la renovación de la Calcografía Nacional, lo que allanó el camino a futuras publicaciones como *Museo Español de Antigüedades* (Papí, y Martín, 2013: 7) y dio un empujón a la práctica de la litografía y del grabado en el país al introducir las novedades técnicas surgidas recientemente en el mundo de las artes gráficas. Resulta interesante también la aplicación de la fotografía, que por aquel entonces empezaba a despegar, al campo de la documentación patrimonial y la enseñanza, en lo que la Escuela de Arquitectura fue pionera (Prieto, 2004: 165). Con la difusión del negativo de colodión húmedo y el papel a la albúmina, que a diferencia del daguerrotipo permitían obtener diversas copias –como el grabado–, la técnica fotográfica alcanzará una gran proyección en el ámbito de la arquitectura y la divulgación patrimonial, pues resultaba más asequible y rápida.

El conjunto de estampas de *Monumentos Arquitectónicos de España* del MAN, aunque incompleto y con algunos aspectos todavía por resolver, viene a engrosar el número de instituciones

conocidas que conservan esta colección, y son una buena muestra de la naturaleza y magnitud de la obra: 147 estampas, 103 aguafuertes y 44 litografías, a color y monocromáticas. Asimismo, es un claro ejemplo de la diversidad de fondos documentales preservados en el Museo, no solo en cuanto a los soportes, sino también en lo que se a la temática.

Bibliografía

Alonso, M. A.; Calvo, J., y Aliberti, L. (2014): «El levantamiento arquitectónico como dibujo de viaje. El ejemplo de los Monumentos arquitectónicos de España y los croquis de levantamiento de Velázquez Bosco», *XV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. El dibujo de viaje de los arquitectos*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Barrena, C.; Blas, J.; Carrete, J., y Medrano J. M. (2004): *Calcografía Nacional: catálogo general*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, 2 vols.

Blas, J. (coord.) (1996): *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional.

Blas, J.; Romero de Tejada, L., y Urrutia de Hoyos, E. (1988): *Monumentos arquitectónicos de España. Principado de Asturias: reproducción de los textos de Amador de los Ríos y de las estampas correspondientes al Principado de Asturias de la obra «Monumentos arquitectónicos de España»*. Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento.

Bordes, J. (2014): *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Carrete Parrondo, J. (1991): «La calcografía nacional», *El libro de la Academia*. Coordinado por J. M. Pita Andrade. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 257-272.

Gaya Nuño, J. A. (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ibáñez Álvarez, J. (2003): *El gabinete de estampas del siglo xix del Museo Romántico de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Jiménez, A. (2015): «Notas sobre los dibujos de las *Antigüedades Árabes* y los *Monumentos Arquitectónicos*», *Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Edición de Antonio Almagro. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 31-43.

Kroustallis, K. (2015): *Diccionario de materias y técnicas (II)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Ladero, A., y Jiménez, J. (2014): «150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 81-102.

Morales, M. (2016): «El estudiante gamberro que dejó su grafiti en la fachada de la Universidad de Salamanca en 1853», *El País*, 13 de diciembre de 2016. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2016/12/10/actualidad/1481402187_789549.html>. [Consulta: 14 de septiembre de 2021].

Ortega Vidal, J. (2015): «Los dibujos de la "arquitectura mahometana" en *Monumentos Arquitectónicos*», *Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Edición de Antonio Almagro. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 31-43.

Ortega Vidal, J., y Sobrino, M. (2007): *Monumentos Arquitectónicos de España: Palacio Árabe de la Alhambra*. Madrid: Instituto Juan de Herrera-UPM.

Papí Rodes, C., y Martín Díaz, M. (2013): *El Museo Arqueológico Nacional en el Museo Español de Antigüedades* [en línea]. Disponible en: <http://www.man.es/man/coleccion/catalogos-tematicos/manmea.html>. [Consulta: 14 de septiembre de 2021].

Prieto Gonzalez, J. M. (2004): *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: CSIC.

Rada y Méndez, E. de la (1895): *Índices generales alfabéticos de la obra intitulada Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid: El Progreso.

Ruiz Cabrero, G. (2011): Estudio preliminar a la ed. facsímil de J. Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España. Monumentos latino-bizantinos de Córdoba (Mezquita de Córdoba)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera-UPM.

Ruiz Hernando, J. A. (2008): «La Segovia de *Monumentos Arquitectónicos*», *Iglesias parroquiales de Segovia*. Madrid: Instituto Juan de Herrera-UPM, pp. 1-67.

Sánchez de León Fernández, M. A. (2002): *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Vega, J. (1997-1998): «Modernidad y tradición en la estampa española del siglo xix», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vols., IX-X, pp. 367-378.

Vela, F., y Cabeza, G. (2009): Estudio preliminar a la ed. facsímil de J. Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España. Monasterio de San Juan de los Reyes*. Madrid: Instituto Juan de Herrera-UPM.

Pérez de Villaamil, G., y Escosura, P. de la (1842): *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. París: Alberto Hauser.

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00011	DETALLE DEL MOSAICO DE GALATEA DESCUBIERTO EN 1861 (ELCHE)	Cromolitografía	M. de Unceta	E. de Letre	Cromolit. Heráldica Madrid
1994/83/FD00012	EXTERIOR DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA CATEDRAL (ÁVILA)	Cromolitografía	F. Aznar	F. Aznar	Cromolitª de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00013	CATEDRAL DE ÁVILA (PLANTA)	Litografía	R. Velazquez	J. Bustamante	Cromolitª de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00014	PORTADA DE LA BASÍLICA DE S. VICENTE, SABINA Y CRISTETA (ÁVILA)	Aguafuerte	F. Aznar y García	M. A. Chappuy	CALCOGRAFÍA NAC^L^
1994/83/FD00015	SEPULCRO DE LOS SANTOS MARTIRES VICENTE, SABINA Y CRISTETA (ÁVILA)	Aguafuerte	F. Aznar y García	F. Navarrete	CALCOGRAFÍA NAC^L^
1994/83/FD00016	IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO (ÁVILA)	Aguafuerte	F. Aznar G.	E. Buxó	CALCOGRAFIA DE LA IMP^TA^ N^L^
1994/83/FD00017	SECCION LONGITUDINAL Y DETALLES DE LA PARRO-QUIA DE SAN PEDRO (ÁVILA)	Aguafuerte	F. Aznar	F. P. Baquero	CALCOGRAFIA DE LA IMP^TA^ N^L^
1994/83/FD00018	MOSÁICO DE LAS AVES, EXISTENTE EN LA CASA N.° 1 DE LA CALLE DEL SAL-VADOR (MÉRIDA)	Cromolitografía	R. Arredondo	Teó. Rufflé	Cromolitª de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00019	COLUMNA TRIUNFAL, ARA, ESTÁTUAS, CAPITELES , FRAGMENTOS ARQUITEC-TÓNICOS Y BAJO-RELIEVE (MÉRIDA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00020	MIEMBROS ARQUITECTÓ-NICOS DEL TEMPLO DE MARTE (MÉRIDA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00021	ARCO LLAMADO DE TRIUN-FO, TEMPLO DENOMINADO DE DIANA Y ACUEDUCTOS (MÉRIDA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00022	MIEMBROS, FRAGMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y ESTA-TUAS (MÉRIDA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00023	IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARIA (TRUJILLO)	Cromolitografía	N. de Mendívil	F. Kraus	Estampación por J. Donon, Madrid
1994/83/FD00024	PARTE PRINCIPAL DE LA SILLERÍA DEL CORO (CATEDRAL DE BADAJOZ)	Aguafuerte	Mendívil	Navarrete	No se indica
1994/83/FD00025	IGLESIA DE SN PEDRO Y SN PABLO (BARCELONA)	Aguafuerte	R. Prats	J. Pí	CALCOGRAFIA DE LA IMP^TA^ N^L^
1994/83/FD00026	IGLESIA Y CLAUSTRO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO (BARCELONA)	Aguafuerte	J. Serra	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00027	PLANTA GENERAL DE LA IGLESIA CATEDRAL (BUR-GOS)	Aguafuerte	A. Rosell	L. Iranzo	No se indica

* Los títulos y nombres de los autores y establecimientos figuran tal y como aparecen consignados en las estampas.

** Estampas duplicadas.

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00028	CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE BURGOS (VISTA EXTERIOR Y SECCION)	Aguafuerte	F. Aznar	D. Martínez	No se indica
1994/83/FD00029	PUERTA LLAMADA PROCESIONAL EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL (BURGOS)	Cromolitografía	F. Aznar	F. Aznar	Cromolitª de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00030	COMPARTIMENTOS DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL (BURGOS)	Aguafuerte	F. Aznar y G.	E. Stüler	CALCOGRAFIA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00031	PUERTA LLAMADA DEL SARMENTAL (CATEDRAL DE BURGOS)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00032	SEPULCRO DE D. FERNANDO DIEZ DE FUENTE-PELAYO, ABAD DE SAN MARTÍN, EN LA CATEDRAL (BURGOS)	Aguafuerte	F. Aznar	José Nicolao	No se indica
1994/83/FD00033	DETALLES DEL SEPULCRO DE DN. FERNANDO DIEZ DE FUENTE-PELAYO, EN LA CATEDRAL (BURGOS)	Cromolitografía	Franco Aznar	Franco Aznar	Lit. Donon. Madrid
1994/83/FD00034	VERJAS DE LA CATEDRAL DE BURGOS (BURGOS)	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teó. Rufflé	Lit de J. Mª Mateu. Madrid
1994/83/FD00035	CASA LLAMADA «DEL CORDON» (BURGOS)	Aguafuerte	F. Aznar	D. Martínez	No se indica
1994/83/FD00036	ESTATUA DE BRONCE ESMALTADO DEL OBISPO DON MAURICIO (EXISTENTE EN LA CATEDRAL DE BURGOS)	Cromolitografía	F. Aznar	J. Millan	LIT. DE J. MA MATEU. CE DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00037	VISTA EXTERIOR Y DETALLE DEL ARCO DE SANTA MARIA (BURGOS)	Aguafuerte	F. Aznar	José Nicolau	No se indica
1994/83/FD00038	SARCÓFAGO DE BRIVIESCA, CONSERVADO EN EL MUSEO PROVINCIAL (BURGOS)	Aguafuerte	R. Arredondo	B. Maura	No se indica
1994/83/FD00039	MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS (SILOS)	Aguafuerte	F. Aznar y García	E. Stüler	CALCOGRAFIA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00040	ALTAR EN QUE SE CANONIZÓ A STO DOMINGO DE SILOS (INCOMPLETO) MONASTERIO DE SANTO DOMINGO	Cromolitografía	F. Aznar y García	Thurwanger	Cromo-lit Lemercier y Cia
1994/83/FD00041	ARQUETA Y PATENA DEL MONASTERIO DE STO DOMINGO DE SILOS	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teo. Rufflé	Cromolit. De D. Castell Madrid
1994/83/FD00042**	ARQUETAS Y CÁLIZ DEL MONASTERIO DE STO DOMINGO DE SILOS	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teo. Rufflé	Cromolit. De D. Castell Madrid
1994/83/FD00043**	ARQUETAS Y CÁLIZ DEL MONASTERIO DE STO DOMINGO DE SILOS	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teo. Rufflé	Cromolit. De D. Castell Madrid
1994/83/FD00044	SECCION TRANSVERSAL Y DETALLES DE LA IGLESIA DE SAN JUAN (BAÑOS)	Litografía	R. Arredondo	F. Reinhard	LIT. DE J. MA MATEU. CE DE RECOLETOS 4 MADRID

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00045	CASAS SOLARIEGAS DE LOS CONDES ADANERO Y DE MAYORAZGO (CÁCERES)	Aguafuerte	N. de Mendívil	J. Pí	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00046	MEZQUITA Y CATEDRAL DE CÓRDOBA (PLANTA GENERAL)	Aguafuerte	M. Lopez Sanchez	F. Perez Baquero	No se indica
1994/83/FD00047	SECCIONES DE LA MEZQUI-TA Y CATEDRAL (CÓRDOBA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00048	COSTADO DE LEVANTE DEL RECINTO EXTERIOR DE LA MEZUITA Y DETALLES (CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	F. Kraus	LIT. DE J. M^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00049	NAVE PRINCIPAL Y MIHRAB DE LA MEZQUITA (CÓRDOBA)	Cromolitografía	A. Groinner	F. Reinhard	No se indica
1994/83/FD00050	SECCION Y DETALLES DEL MIHRAB DE LA MEZQUITA (CÓRDOBA)	Aguafuerte	A. Ortiz de Villajos	F. Perez Baquero	No se indica
1994/83/FD00051	ARCADAS DE INGRESO AL VESTÍBULO DEL MIHRAB (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	J. Acevedo	LIT DE J M MATEU BARQUILLO, 4 y 6, MADRID
1994/83/FD00052	PORTADA DEL MIHRAB (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	T. Rufflé	Cromolit^{a} de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00053	TABLERO DEL BASAMEN-TO DE LA FACHADA DEL MIHRAB. MEZQUITA DE CÓRDOBA	Cromolitografía	R. Arredondo	Millan	Cromolit^{a} de J. M. Mateu, Madrid
1994/83/FD00054	PLANTA DE LA BÓVEDA Y CÚPULA DEL MIHRAB (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	M. Fuster	LIT. DE J. M^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00055	SECCION VERTICAL DE LA BÓVEDA Y CÚPULA DEL MIHRAB (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	Fuster	LIT. DE J. M^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00056	CAPITELES DE LAS BASÍLI-CAS VISIGODAS, CONSER-VADOS EN LA MEZQUITA, HOY CATEDRAL (CÓRDOBA)	Litografía. Prado: Cromolitografía, piedra de tinte	L. Serrallac	M. Unceta	Lit. de J. Donon. Madrid
1994/83/FD00057	DETALLES DE LA CÚPU-LA DEL VESTÍBULO DEL MIHRAB (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	T. Rufflé	LIT DE J M MATEU BARQUILLO, 4 y 6, MADRID
1994/83/FD00058	PORTADA LATERAL DERECHA, DENTRO DEL RECINTO DE LA MAKSURAH (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	T. Rufflé	Lit. de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00059	FACHADA PRINCIPAL, POR-TADA Y DETALLES DE LA ABADÍA DE S. QUIRCE	Aguafuerte	A. Rosell	J. Nicolau	No se indica
1994/83/FD00060	PUERTA DEL PERDON (CA-TEDRAL DE CÓRDOBA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00061	EXTERIOR DE LA CAPILLA DE S. PEDRO –COSTADO NORTE– (EN LA MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00062	TRIBUNA ÁRABE (HOY CAPILLA DE VILLAVICIOSA) COSTADO IZQUIERDO. MEZQUITA DE CÓRDOBA	Cromolitografía	R. Arredondo	F. Reinhard	Cromolitª de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00063	DETALLES DE LAS PORTADAS DE LA MAKSURAH (MEZQUITA DE CÓRDOBA)	Cromolitografía	R. Arredondo	R. Rufflé	Lit. De J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00064	PLANTA, FACHADAS, SECCIONES Y DETALLES DE LA IGLESIA BENEDICTINA DE SAN PEDRO (CAMPRODON)	Aguafuerte	J. Serra	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00065	ALICATADOS DEL CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO (GRANADA)	Aguafuerte; Aguatinta	J. M. Rubio	J. Ramon	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00066	MIEMBROS Y FRAGMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y DE PINTURAS MURALES ANTERIORES Á LA INVASION MAHOMETANA (GRANADA, CÁSTULO, ATARFE, TOCON, ETC.)	Aguafuerte (Bordes). Litografía (RABASF)	R. Arredondo	F. Kraus	No se indica
1994/83/FD00067	FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL (LEON)	Aguafuerte	R. Velazquez	F. Perez Baquero	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00068	FACHADA LATERAL DE LA CATEDRAL (LEON)	Aguafuerte	R. Velazquez	F. P. Baquero	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00069	SECCION LONGITUDINAL DE LA CATEDRAL (LEON)	Aguafuerte	R. Velazquez	F. P. Baquero	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00070	PLANTA DE LA CATEDRAL (LEON)	Aguafuerte	R. Velazquez	F. Perez Baquero	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00071	VIDRIERA DE LA CATEDRAL DE LEÓN, PERTENECIENTE AL SIGLO XIII (LEON)	Cromolitografía	Fran^{co} Aznar	Fran^{co} Aznar	Lit. Donon. Madrid
1994/83/FD00072	VIDRIERA DE LA CATEDRAL DE LEÓN, PERTENECIENTE AL SIGLO XIV (LEON)	Cromolitografía	Fran^{co} Aznar	Fran^{co} Aznar	Lit. Donon. Madrid
1994/83/FD00073	PLANTA Y DETALLES DE SAN ISIDORO (LEON)	Aguafuerte	J. Serra	F. Navarrete	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00074	SECCIONES Y DETALLES DEL PANTEON DE SAN ISIDORO (LEON)	Aguafuerte	J. Serra	E. Buxó	CALCOGRAFIA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00075	PINTURA MURAL DEL PANTEON DE LOS REYES, EN LA COLEGIATA DE SAN ISIDORO (LEON)	Cromolitografía	J. Serra	F. Reinhard	LIT. DE J. M.^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4. MADRID
1994/83/FD00076	PINTURA MURAL DEL PANTEON DE LOS REYES, EN LA COLEGIATA DE SN ISIDORO (LEON)	Cromolitografía	J. Serra	Teó. Rufflé	Lit. de J. M. Mateu. Madrid

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00077	CRUZ DE MARFIL DE LOS REYES DON FERNANDO 1º Y DOÑA SANCHA, SU MUGER. EN LA COLEGIATA DE SAN ISIDORO (LEÓN)	Cromolitografía	J. Serra Gibert	F. Aznar	Cromolit.ª de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00078	CÁLIZ Y PATENA DE DÑA URRACA Y CRUZ DEL MILAGRO EXISTENTES EN LA COLEGIATA DE SN ISIDORO (LEON)	Cromolitografía	J. Serra	Teó. Rufflé	Lit. De J. M. Mateu
1994/83/FD00079	PALACIO DE LOS GUZMANES EN LEON (FACHADA Y PLANTA)	Aguafuerte	R. Velazquez	B. Maura	No se indica
1994/83/FD00080	FACHADA MERIDIONAL, PLANTA Y DETALLES DE LA IGLESIA DE S. MIGUEL DE ESCALADA (AYUNTAMIENTO DE GRADEFES)	Aguafuerte	R. Velazquez	E. Lémus	No se indica
1994/83/FD00081	SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL Y DETALLES DE LA IGLESIA DE S. MIGUEL DE ESCALADA (AYUNTAMIENTO DE GRADEFES)	Aguafuerte	R. Velazquez	E. Lémus	No se indica
1994/83/FD00082	DETALLES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ESCALADA (AYUNTAMIENTO DE GRADEFES)	Aguafuerte	R. Velazquez	F. Navarrete	No se indica
1994/83/FD00083	DETALLES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ESCALADA (AYUNTAMIENTO DE GRADEFES)	Aguafuerte	R. Velazquez	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00084	PORTADAS, TORRE Y DETALLES DE LAS IGLESIAS DE STA CLARA, SN JUAN Y NTRA SRA DE LA VEGA (OVIEDO)	Aguafuerte	G. de la Gándara	L. Yranzo	CALCOGRAFÍA N^{L}
1994/83/FD00085	IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN DE PRIORIO (CONCEJO DE OVIEDO_CALDAS)	Aguafuerte	G. de la Gándara	J. Pí Margall	CALCOGRAFÍA N^{l}
1994/83/FD00086	IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN DE PRIORIO (CONCEJO DE OVIEDO_CALDAS)	Aguafuerte	G. de la Gándara	J. Pí	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00087	PLANTA, CORTE LONGITUDINAL Y DETALLES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE S. JUAN DE AMANDI (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	F. Perez Baquero	No se indica
1994/83/FD00088	PLANTA Y DETALLES DE SANTA MARIA DE VALDEDIOS (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00089	IGLESIA DE SANTA MARIA DE VALDEDIOS (CONCEJOS DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00090	PLANTA, PORTADA PRINCIPAL, ÁBSIDE Y DETALLES DE LA IGLESIA DE S. JUAN DE AMANDI (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Lémus	No se indica
1994/83/FD00091	IMAFRONTE, CORTE LNGITUDINAL Y DETALLES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLAVICIOSA (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	L. Yranzo	CALCOGRAFÍA N^{L}
1994/83/FD00092	SECCION TRANSVERSAL Y VENTANAS DE LA IGLESIA DE SAN SALVADOR DE VALDEDIOS (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00093	PLANTA, PORTADA Y DETALLES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLAVICIOSA (CONCEJO DE VILLAVICIOSA)	Aguafuerte	G. de la Gándara	L. Iranzo	No se indica
1994/83/FD00094	IGLESIA PARROQUIAL DE UJO (CONCEJO DE MIERES)	Aguafuerte	G. de la Gándara	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00095	IGLESIA PARROQUIAL DE UJO (CONCEJO DE MIERES)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00096	IGLESIA PARROQUIAL DE UJO (CONCEJO DE MIERES)	Aguafuerte	G. de la Gándara	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00097	IGLESIA DE SANTA MARIA DE VILLAMAYOR (CONCEJO DE INFIESTO)	Aguafuerte	R. Frassinelli	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00098	DETALLES DE SANTA MARIA DE VILLAMAYOR (CONCEJO DE INFIESTO)	Aguafuerte	R. Frassinelli	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IIMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00099	CRUZ DE LA VICTORIA, Ó DE PELAYO, EN LA CAMARA SANTA DE LA CATEDRAL (OVIEDO)	Cromolitografía	C. M. Vigit	Teo. Rufflé	Cromolit. De J. Donon
1994/83/FD00100	SEPULCROS EXISTENTES EN EL CLAUSTRO DE LA COLEGIATA DE COVADONGA (CONCEJO DE CANGAS DE ONÍS)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA NAC^{L}
1994/83/FD00101	PLANTA, SECCIONES Y DETALLES DE S. ADRIAN DE TUÑON (CONCEJO DE VILLANUEVA)	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Lemus	No se indica
1994/83/FD00102	SECCION, PLANTA Y DETALLES DE LA CÁMARA SANTA EN LA CATEDRAL (OVIEDO)	Aguafuerte	G. de la Gándara	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00103	PLANTA, PORTADA, SECCION LONGITUDINAL Y DETALLES DE LA IGLESIA DE S. JUAN (BAÑOS)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00104	PATIO DEL COLEGIO DEL ARZOBISPO, HOY DE IRLANDESES (SALAMANCA)	Aguafuerte	N. de Mendivil	E. Ancelet	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00105	DETALLES DE LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD DE SALMANTINA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00106	SECCION LONGITUDINAL DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Jareño	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00107	CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00108	DETALLES DEL ÁBSIDE Y CIMBORRIO DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Aznar y G.	J. Pí	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00109	SEPULCROS DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teó. Rufflé	Cromolit. de J. Donon. Madrid
1994/83/FD00110	SEPULCROS DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Cromolitografía	F. Aznar	Teó. Rufflé	Cromolit.ª de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00111	CAPITELES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Cromolitografía	F. Aznar y García	M. Unceta	Lit. de J. Donon. Madrid
1994/83/FD00112	DETALLES DE LA CATEDRAL VIEJA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Aznar y García	E. Ancelet	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00113	PORTADA DE LA UNIVERSIDAD. SALAMANCA	Aguafuerte	F. Jareño	L. Gaucherel	No se indica
1994/83/FD00113	DETALLES DE LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD SALMANTINA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Jareño y F. Aznar	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00114	DETALLES DE LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD SALMANTINA (SALAMANCA)	Aguafuerte	F. Jareño y F. Aznar	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMPTA NL
1994/83/FD00115	MOSÁICO DEL PERISTILO DEL PALACIO, DESCUBIERTO EN 1874 (ITÁLICA)	Cromolitografía	D. de los Ríos	Teó. Rufflé	Cromolit.ª de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00116	CONJUNTO Y DETALLES DEL MOSÁICO, VULGARMENTE APELLIDADO EL GRANDE (ITÁLICA)	Cromolitografía	D. de los Ríos	Teó. Rufflé	Lit. De J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00117	MIEMBROS ARQUIECTÓNICOS, RELIEVES Y OBJETOS CERÁMICOS (ITÁLICA-SEVILLA-OSUNA)	Aguafuerte	D. de los Ríos	B. Maura	No se indica
1994/83/FD00118	MIEMBROS ARQUITECTÓNICOS, PILA BAPTISMAL É INSCRIPCIONES SEPULCRALES (SEVILLA-ITÁLICA-NIEBLA)	Aguafuerte	D. de los Ríos	E. Buxó	No se indica

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00119	ESCULTURA Y DETALLES DE LA ANTIGUAS IGLESIAS (SEVILLA)	Aguafuerte	D. de los Ríos	B. Maura	No se indica
1994/83/FD00120	FACHADA DE LAS CASAS CONSISTORIALES (SEVILLA)	Aguafuerte	D. de los Ríos	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00121	CASA-AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (DETALLES DE PUERTAS Y BALCONES)	Aguafuerte	D. de los Ríos	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00122	CASA-AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (DETALLES)	Aguafuerte	D. de los Ríos	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00123	PALACIO LLAMADO DE LAS DUEÑAS EN SEVILLA, AZULEJOS EN LOS ZÓCALOS DE LA CAPILLA Y EN LOS ARCOS DE SU INGRESO (SEVILLA)	Cromolitografía	R. Velázquez	J. Acevedo	LIT. DE J. M. MATEU, BARQUILLO, 4 Y 6, MADRID
1994/83/FD00124	PALACIO LLAMADO DE LAS DUEÑAS EN SEVILLA (SEVILLA)	Cromolitografía	R. Velázquez	J. Acevedo	LIT. DE J. M. MATEU, BARQUILLO, 4 Y 6, MADRID
1994/83/FD00125	IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARCOS (SEVILLA)	Aguafuerte	D. de los Ríos	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00126	PALACIO DE LOS DUQUES DE ALCALÁ EN SEVILLA. LLAMADO VULGARMENTE CASA DE PILATOS	Cromolitografía	A. Groiner	J. Acevedo	LIT. DE J. M^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00127	VISTA GENERAL DE TOLEDO POR LA PARTE SUDESTE	Aguafuerte	F. Ruiz	E. Ancelet	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00128	MIEMBROS ARQUITECTÓNICOS Y FRAGMENTOS DECORATIVOS ANTERIORES Á LA IRRUPCION MAHOMETANA N° II	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00129	MIEMBROS ARQUITECTÓNICOS Y FRAGMENTOS DECORATIVOS ANTERIORES Á LA IRRUPCION MAHOMETANA, N° III	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00130	FRAGMENTOS ARQUITECTÓNICOS ANTERIORES Á LA IRRUPCION MAHOMETANA. N° I	Aguafuerte (cobre)	A. Sureda	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00131	IMAFRONE DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte	S. Viaplana	A. Chappuis	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00132	SECCION LONGITUDINAL DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte	S. Viaplana	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA N^{L}
1994/83/FD00133	SECCION TRANSVERSAL DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte	S. Viaplana	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00134	PLANTA DE LA SANTA IGLESIA PRIMADA (TOLEDO)	Aguafuerte	S. Viaplana y Casamada	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00135	VENTANA DE LA NAVE MAYOR DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte; Aguatinta	J. Vallejo	E. Ancelet	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00136	DETALLES DE LA PUERTA DE LA PRESENTACION. EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Cromolitografía	R. Amador de los Ríos	J. Millan	LIT. DE J. M^{A} MATEU. C^{E} DE RECOLETOS 4 MADRID
1994/83/FD00137	DETALLES ORNAMENTA-LES DE LAS PUERTAS DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Cromolitografía	P. Gonzalvo	F. Aznar	Lit. de J. Mª Mateu. Madrid
1994/83/FD00138	SILLERIA DEL CORO EN LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte; Aguatinta	J. Vallejo	D. Martínez	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00139	DETALLES DE LA DECO-RACION INTERIOR DE LA IGLESIA DEL TRÁNSITO, ANTIGUA SINAGOGA (TOLEDO)	Aguafuerte	C. Gondorff	D. Martínez	No se indica
1994/83/FD00140	PORTADA DE STA CATALI-NA EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Cromolitografía	F. Aznar y García	Teó. Rufflé	Cromolit. de D. Castell. Madrid
1994/83/FD00141**	DETALLES DE LA DECO-RACION INTERIOR DE LA IGLESIA DEL TRÁNSITO, ANTIGUA SINAGOGA (TOLEDO)	Aguafuerte	C. Gondorff	D. Martínez	No se indica
1994/83/FD00142**	DETALLES DE LA DECO-RACION INTERIOR DE LA IGLESIA DEL TRÁNSITO, ANTIGUA SINAGOGA (TOLEDO)	Aguafuerte	C. Gondorff	D. Martínez	No se indica
1994/83/FD00143	ARCO DE ENTRADA EN EL EDIFICIO LLAMADO «TALLER DEL MORO» EN TOLEDO	Aguafuerte	R. Arredondo	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00144	DETALLES DEL PALACIO DE LOS AYALAS (TOLEDO)	Aguafuerte	M. Fosas Pí	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00145	PALACIO DE LOS AYALAS (TOLEDO)	Aguafuerte	M. Fosas Pí	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00146	PORTADAS EN EL VES-TÍBULO DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SANTA CRUZ (TOLEDO)	Aguafuerte	N. Mendívil	L. Gaucherel	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00147	HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA, VULGO DE AFUERA (TOLEDO)	Aguafuerte	S. Viaplana	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA N^{L}
1994/83/FD00148	FACHADA DEL NORTE, PLANTA Y DETALLES, EN EL REAL ALCÁZAR (TOLEDO)	Aguafuerte	D. P. Pomareda	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00149	DETALLES DE LA FACHA-DA DEL NORTE, EN EL REAL ALCÁZAR (TOLEDO)	Aguafuerte	L. Serrallach	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00150	PUERTA LLAMADA DE LÉRIDA EN LA CATEDRAL (VALENCIA)	Aguafuerte	R. Mª Jimenez	M. Chappuy	No se indica

* Los títulos y nombres de los autores figuran tal y como aparecen consignados en las estampas.

** Estampas duplicadas.

Anexo 1. Listado de las estampas conservadas en el MAN.

FD	TITULO*	TÉCNICA	DIBUJANTE*	GRABADOR/ LITÓGRAFO*	ESTABLECIMIENTO*
1994/83/FD00151	CASA LONJA (VALENCIA)	Cromolitografía	R. M.^{a}Jimenez	E. Stüler	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00152	RUINAS DE SANTA MARÍA DEL TEMPLE (CÉINOS-DISTRITO DE VILLALON)	Aguafuerte	F. J. Parcerisa	F. Aznar	Cromolit^{a} de J. M. Mateu. Madrid
1994/83/FD00153	SECCION LONGITUDINAL DEL PATIO PRINCIPAL DE SAN GREGORIO (VALLADOLID)	Aguafuerte	R. Soldevila	F. P. Baquero	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00154	IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO (NAVE)	Aguafuerte	R. Arredondo	J. A. Camacho	No se indica
1994/83/FD00155	DETALLES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO (NAVE)	Aguafuerte	R. Arredondo	Camacho	No se indica
1994/83/FD00156	RESTOS DEL ANTIGUO MONASTERIO VISIGODO (SAN ROMAN DE HORNIJA)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Buxó	CALCOGRAFÍA DE LA IMP^{TA} N^{L}
1994/83/FD00157	PLANTA, VISTA EXTERIOR Y DETALLES DE LA COLEGIATA (TORO)	Aguafuerte	F. Aznar	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00158	PORTADAS DE NORTE Y MEDIO-DIA DE LA COLEGIATA (TORO)	Aguafuerte	F. G. Aznar	E. Buxó	No se indica
1994/83/FD00159	PORTADA DE LA PRESENTACION EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL (TOLEDO)	Aguafuerte	R. A. De los Ríos	D. Martinez	No se indica



GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE